MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1971 fascicolo 1/2

BIANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXII - fascicolo 1/2 gennaio-febbraio 1971
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

GENNAIO - FEBBRAIO 1971

1/2

ANNO XXXII

BN
STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

direttore
Floris L. Ammannati

condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

redattore capo
Giacomo Gambetti

redazione
Aldo Bernardini
Guido Cincotti

segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzatore editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500

La responsabilità culturale di ogni articolo firmato è dell'autore.
I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono.

Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Regione e Cinema

La Regione e le
nuove strutture
del cinema italiano

RICERCHE

« Festival » di genere antitradizionale, alternante nelle sue varie edizioni proiezioni e dibattiti, la Mostra internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme presieduta da Leonida Repaci e Cesare Zavattini ha concretato la propria attività nel 1970 nella organizzazione — assieme alla Commissione Cinema del Comune di Bologna — di un Convegno importante e tempestivo dedicato a « La Regione e le nuove strutture del cinema italiano », svoltosi a Bologna l'11, il 12, il 13 dicembre 1970. Di questo convegno « Bianco e Nero », in accordo con la Mostra, pubblica in esclusiva le nove relazioni di base, che sono a nostro avviso di notevole interesse anche al di là del tema specifico affrontato e che offrono materiale molto utile non solo a una precisa documentazione, ma anche e soprattutto alla ricerca e al dibattito. Le Regioni, infatti, sono un elemento nuovo e dinamico nella nostra vita sociale e culturale.

Il nostro cinema sta attraversando una crisi che è aggravata da mutamenti radicali nell'industria e nella distribuzione: « le strutture del cinema italiano — sottolinea infatti il comunicato d'apertura del Convegno — finora di tipo tradizionale e cioè basate sul rapporto diretto fra produzione e mercato, hanno subìto profonde trasformazioni con l'apparire di nuove committenze quali ad esempio la T.V., gli enti pubblici (lo Stato in primo luogo, la scuola, ecc.), i sindacati, i partiti, ecc., e con il prospettarsi di altre possibili committenze, come ad esempio l'industria delle cine-video-cassete. Questa ristrutturazione ha aperto problemi tali che senza una analisi rigorosa e approfondita non è possibile trovare per essi adeguata soluzione, soluzione che in larga misura può essere garantita, o quanto meno favorita, da un qualificato intervento pubblico. Il problema di un intervento di questo tipo trova un particolare punto di riferimento nel riassetto istituzionale che si è avuto nel nostro paese con l'attuazione delle Regioni. Il Convegno infatti — così termina l'annuncio programmatico — affronterà in modo specifico il tema del cinema in riferimento all'Ente Regione, e cioè avrà cura di analizzare i possibili modi di intervento della Regione nel campo cinematografico, tentando di suggerire forme e modi consoni al superamento della attuale crisi del cinema e allo sviluppo della cultura cinematografica». In realtà quella del decentramento è una delle poche strade utili — attualmene forse la sola, vera — per ridare ragioni d'essere autonome ed efficaci a un rapporto sano e proficuo fra enti pubblici — Stato e Regione, appunto — e cittadini-spettatori.

Al termine dell'assemblea della associazione nazionale dei critici di teatro che si tenne a Riccione nel giugno 1970, un documento programmatico fra l'altro individuò « nel decentramento teatrale, nel rapporto fra teatri pubblici e regioni e nell'attività delle compagnie autogestite, tre prospettive di lavoro capaci di modificare sostanzialmente la realtà del teatro italiano. Tali prospettive — proseguiva quella dichiarazione —, sulla base delle esperienze in corso, si configurano in una modificazione sostanziale del rapporto di comunicazione e in una precisa ricerca di larghe zone di pubblico fin qui escluse dalla partecipazione al fatto teatrale a causa della particolare conformazione delle strutture esistenti ». Nell'autunno il Piccolo Teatro di Milano — che dal '64 va lavorando nella provincia e in tutta la regione — annunciò un programma di « penetrazione regionale » che riguardava quasi un'ottantina di località della periferia lombarda, con esperienze che ovviamente volevano essere diverse dai vecchi « giri » delle compagnie, per diventare una vera e propria ricerca sistematica di nuovo pubblico, fuori

dall'occasionalità, un lavoro civile, continuo, organico, un servizio connaturato alle necessità quotidiane. Il Teatro Stabile di Torino si era mosso già in passato nei centri grandi e piccoli della sua regione e nella stagione '69-'70 allestì direttamente teatri in quartieri della cintura cittadina. Proprio a Torino, a fine novembre, si tenne un convegno nazionale dell'associazione critici di teatro — voluto dall'assemblea dell'estate — e le relazioni in programma affrontarono: 1) Ipotesi di struttura per un teatro di periferia (Luciano Fabiani); 2) Decentramento teatrale e nuove esperienze drammaturgiche nelle cinture industriali dei grandi complessi urbani (Edoardo Fadini); 3) I gruppi di base e i problemi di decentramento nell'Italia centrale (Nino Filastò); 4) L'organizzazione teatrale nel territorio metropolitano (Giorgio Guazzotti); 5) Il circuito teatrale dell'ARCI: forme nuove di gestione sociale del teatro (Carlo Pagliarini); 6) Teatro e decentramento nell'Italia meridionale (Egidio Pani).

Il dilemma fondamentale, per quanto riguarda il teatro, è comunque questo: deve il teatro a gestione pubblica essere esclusivamente o principalmente veicolo e servizio di distribuzione, anche per portare il teatro là dove il pubblico non può o non vuole andare a teatro? Oppure decentramento vuol dire soprattutto creare opere e pubblico nuovi, sollecitando e organizzando — mai dirigendo — le iniziative dei singoli e dei singoli centri? Nel corso del convegno Fadini parlò « del teatro dell'occasione che si oppone con i suoi canovacci, con la sua realizzazione collettiva e irripetibile al teatro d'autore, e che nasce dalla vita del quartiere ». Però Massimo Dursi[1], ricordando che lo Stabile di Torino aveva « avviato o favorito queste esperienze nel quartiere Le Vallette, in una cupola da circo abbastanza attrezzata », aggiungeva, esemplificando: « ma qui abbiamo assistito ad uno spettacolo sconcertante [...], quanto di più assurdo e insultante si potesse immaginare. In quel deserto di cemento, "dormitorio" di immigrati di varie provenienze e dove la convivenza si fa penosa per la confusione delle lingue [...] e dove sulle macerie c'è da far nascere una comunità nuova fra molte doglie, quell'esibizione di raffinatezze "popolari" ci faceva ricordare Maria Antonietta quando al popolo che aveva fame e non pane consigliava le brioches. Si deve partire da qui ma non così, ovviamente — precisava Dursi —. La funzione maieutica che si propone il teatro in tali situazioni è piuttosto quella svolta da Giuliano Scabia, di raccogliere testimonianze e giudizi dalla collaborazione diretta del quartiere per giungere a definizioni risolutive. Il teatro, dice — e parla inevitabilmente anche da "autore" —, è strumento ideale per verificare una lingua oltre che un linguaggio, ammonendo però che mitizzare lo spontaneismo sarebbe un grave errore quanto più colpevole di travestirsi da gruppi di base ». Dal canto suo, su questo convegno Roberto de Monticelli[2], concordando con Dursi su quanto era avvenuto al quartiere torinese delle Vallette (« alquanto squallida strumentalizzazione, [...] non di teatro spontaneo si trattava ma proprio di quell'indottrinamento dall'alto contro cui si vuole combattere. No, lo spontaneismo, dove nasca, dev'essere veramente tale. Che si concreti poi in gesti politici, che nasca su un terreno preparato politicamente,

1 MASSIMO DURSI, **Il teatro per tutti**, in « Il Resto del Carlino », Bologna, 3 dicembre 1970.
2 ROBERTO DE MONTICELLI, **Decentramento: prodotto spontaneo o distribuito? - Dilatare il teatro mescolando le ipotesi**, in « Il Giorno », Milano, 11 dicembre 1970.

ci va benissimo, perché, diversamente da qualche illustre critico italiano, noi siamo convinti che il teatro è anche politica »), precisava: « Il dilemma non è, a questo punto, di scegliere il decentramento spontaneistico piuttosto che quello, diciamo così, "distributivo". Il problema è di far convivere l'uno e l'altro; e che l'uno alimenti l'altro, in uno scambio fecondo. [...] Il discorso tornerà inevitabilmente, a un certo punto, sulla drammaturgia. La drammaturgia è lo stampo in cui il pullulare informale dello spontaneismo potrà ritrovare il rigore dell'artigianato (e quindi dell'ineliminabile professionismo). Il teatro, quello vero, fatto, a nostro parere, dai "diversi" (cioè dai chiamati). Ora si tenta di trovarli, questi "diversi", alla base anziché al vertice (o poco più giù). Ma sempre di "diversi" si tratterà, questo è il punto ».

Un accenno infine, certamente assai modesto ma significativo, ai problemi radio e televisivi. E' di metà dicembre un'opinione dell'assessore regionale del Lazio Di Bartolomei [3] sulla « regionalizzazione » di alcuni servizi radiotelevisivi. Dopo avere rilevato « la ristrettezza del tempo e la inadeguata impostazione della rubrica "Gazzettino di Roma e del Lazio" » che, su tutti i problemi della Regione, in un « panorama semplicemente informativo, dalla politica alla cronaca all'attualità al costume allo sport », copre appena 25 minuti radio al giorno, Di Bartolomei dichiarava «che per quanto riguarda la televisione il problema di fondo non è quello di assicurarsi periodicamente qualche trasmissione di limitata durata a disposizione dei partiti — come è avvenuto nel corso della campagna elettorale — ma di garantire strutture, tempo e servizio adeguati per la trattazione dei problemi, oltre che per l'informazione. [...] Come si vede — proseguiva Di Bartolomei — si intersecano in materia problemi di limitato respiro, come quello di assicurare in via immediata la presenza della Regione e dei suoi problemi nelle cronache radiotelevisive e sulla stampa, con problemi di politica dell'informazione di portata generale, nei quali tuttavia la Regione si è già delineata come interlocutore indispensabile ».

Eccoci dunque a questo Convegno su Regione e cinema con precedenti remoti e soprattutto recenti un poco sottaciuti a Bologna, ma comunque assai significativi. Come abbiamo cercato di sottolineare, le esperienze e le esigenze del teatro, della radio e della televisione sono basilari — anche perché con non pochi momenti di contatto — per quanto può venire al cinema. Pubblichiamo dunque le nove relazioni programmate nel convegno, nell'ordine effettivo in cui si sono susseguite, con qualche variazione cioè sull'ordine previsto. Altrettanto, crediamo indispensabile dar conto di una mozione presentata dall'ARCI l'11 dicembre subito dopo la relazione di Mino Argentieri, e di quattro mozioni presentate il giorno 13, a conclusione dei lavori (e non votate) [4]. D'altra parte, dovere di cronaca ci impone anche di riferire l'opinione di Gianni Castellano, contitolare della rubrica di critica cinematografica de «Il Resto del Carlino», il quale è anche componente della Commissione Cinema del Comune di Bologna coorganizzatrice del Conve-

[3] Cfr. **Un'iniziativa della Giunta regionale del Lazio - La « regionalizzazione » dei servizi radio-TV**, in « La Voce Repubblicana », Roma, 18 dicembre 1970.

[4] La mozione dell'ARCI dell'11 dicembre e le quattro mozioni del 13 dicembre sono qui riportate in calce.

gno[5]. Mettendo l'accento sui tre giorni di intenso lavoro, e sulle « "ipotesi di lavoro" scaturite dalle varie relazioni » in cui « non sono mancate, accanto ad alcune velleitarie, indicazioni stimolanti », Castellano parla di lavori « proceduti su binari estremamente diversificati da quelle che erano state le premesse pratico-ideologiche di chi li aveva promossi. Ci riferiamo in particolare alla Commissione Cinema del Comune di Bologna. E' noto che si tratta di un organismo in cui agiscono intellettuali di varia estrazione ideologica, che hanno trovato un momento operativo unitario nella difesa attiva del cinema di qualità. [...] L'intenzione dei promotori di sottrarre il convegno ad ogni possibile ipoteca di carattere partitico doveva apparire chiara anche attraverso la scelta dei relatori. Critici socialisti e comunisti si affiancavano infatti ad esponenti politici democristiani ed a studiosi che militano nel campo di istituti cattolici. Questo momento che potremmo definire "unitario" è stato nei fatti contraddetto dallo sviluppo del dibattito. La contestazione come rito — cioè come momento formalmente obbligato di ogni attività culturale, ma non solo ormai culturale — ha fatto il suo ingresso anche nel convegno di studi bolognese. Si è rimproverato praticamente al convegno di "essere" ed al tempo stesso di "non" essere. Di essere cioè quello che si riprometteva, una specie di verifica concreta di ciò che si può concretamente (e onestamente) richiedere in campo cinematografico alle regioni, e di non essere quello che avrebbe potuto essere, una sorta di "Stati generali" della rivoluzione cinematografica permanente ». Castellano si duole anche che « la deformazione "professionale" della maggior parte degli intervenuti nel dibattito » fosse « espressa, sul piano formale, dal rituale appellativo di "compagni" con cui si apriva ogni discorso », e che la manifestazione « in pratica, soprattutto nell'ultima giornata » abbia « assunto le improprie caratteristiche di un convegno di partito, che per di più veniva contestato da sinistra ». D'altronde Aggeo Savioli ha notato: « Si è criticato, dall'interno, il Convegno e la sua struttura troppo "tradizionale"; si è posta in luce la genericità, l'astrazione di molti discorsi, una certa fuga nell'utopia. Si è lamentato l'insufficiente apporto di esperienze concrete: anche se, poi, quelle di cui si riferiva (per esempio l'interessante tentativo bolognese di un cinema fatto non solo per *ma anche* dai *ragazzi) destavano poca attenzione e scarsa eco. Nell'insieme, l'incontro-scontro bolognese ha riflesso un travaglio che potrà avere dialettica fecondità, se non ci si irrigidirà, da nessuna parte, su posizioni definite una volta per sempre »[6].*

A questo punto dobbiamo osservare che ci dispiace non potere pubblicare — e la Mostra di Porretta conviene con noi, non essendo fra l'altro in grado di allestire in tempo la trascrizione dei testi — gli « atti » completi, con una trentina di interventi non di rado polemici e pur ricchi di appassionati fermenti. Le osservazioni di Castellano sono interessanti, ma forse sopravvalutano quella che egli stesso del resto chiama « la contestazione come rito ». Infatti molte volte gli interventi dei convegnisti — salve le eccezioni, che ci sono sempre — sono rimasti assai più formali che sostanziali, assai più sono apparsi quali variazioni sui temi già toccati dai

5 G.C., **Il Convegno di Studi di Bologna - Che cosa le Regioni possono fare per il cinema,** in « Il Resto del Carlino », Bologna, 16 dicembre 1970.
6 AGGEO SAVIOLI, **Ampio e polemico dibattito al Convegno di Bologna - Le Regioni: nuove strade per una svolta politica nel cinema,** in « L'Unità », Roma, 16 dicembre 1970.

relatori o addirittura già affrontati. A nostro parere s'è verificato piuttosto un distacco qualitativo e « partecipante » non lieve fra relazioni e assemblea. E' vero che il problema da considerare era « Regione e cinema », Regione come nuova entità strutturale dello Stato, e non Regione emiliana o altra; ma se c'è un appunto che personalmente riteniamo di poter muovere al Convegno — anche tenendo conto di questa prospettiva di fondo — è la non-presenza, il non-coordinamento, la non-comunicazione, in loco *(salve le eccezioni), con amministratori comunali, con bibliotecari dell'Emilia-Romagna o di altre parti d'Italia, con insegnanti di scuole di ogni ordine e grado, con studenti, impiegati, operai, con uomini di cinema e no, eccetera eccetera, proprio alla luce di possibilità così nuove, vaste, significative come quelle aperte da questo importantissimo adempimento costituzionale; e il suo rivolgersi invece — almeno in grande prevalenza — ai « soliti » addetti ai lavori, ai critici, agli « esperti », agli uffici-cinema, ai professionisti — per così dire — di « convegnistica cinematografica ». Ma è una mancanza cui non sarà difficile ovviare specie se, come ci auguriamo e come ha auspicato anche Vittorio Boarini, segretario della Mostra e conservatore della cineteca comunale di Bologna (con Giampaolo Testa uno degli organizzatori della manifestazione), fatti concreti faranno seguito a questa prima — del resto indispensabile e ampia — presa di contratto.* (G.G.).

●

MOZIONE PRESENTATA L'11 DICEMBRE 1970 DA: ARCI nazionale; regionale; ARCI provinciali di Bologna, Ferrara, Venezia, Savona, Treviso; circoli cinematografici di Alessandria e di Castelfiorentino; gruppo di studio S.A. e P. di Bologna; un rappresentante dell'organizzazione del Convegno; un rappresentante della direzione del festival di Porretta; un rappresentante della C.C. della federazione del P.C.I. di Roma; 15 partecipanti al convegno non rappresentanti enti, associazioni, eccetera.

Constatata: la mancanza di forze reali di base che operano quotidianamente nel settore dei mezzi di comunicazione di massa nella Regione; l'assenza delle stesse nei momenti organizzativi; l'accettazione implicita e esplicita dei moduli tipici, e da anni contestati, dell'organizzazione della Cultura; l'impropria impostazione dei termini di raffronto della problematica Regione e Cinema;
per queste, e altre costatazioni, rimandando a più tardi, se occorre, le motivazioni analitiche, si propone l'immediata sospensione del Convegno nella sua attuale struttura organizzativa e, per contro, si propone una ristrutturazione da precisare in un dibattito coinvolgente l'assemblea dei presenti.

L'assemblea dei partecipanti ha ritenuto che la mozione, nei termini in cui veniva presentata, fosse improponibile e quindi non ha creduto discuterla nel merito né giungere ad una votazione.

MOZIONI DEL 13 DICEMBRE

MOZIONE DEL CENTRO STUDI DEL CONSORZIO TOSCANO ATTIVITA' CINEMATOGRAFICHE

Rappresentanti dei poteri locali, operatori culturali, critici, esponenti di organismi popolari di base, responsabili dell'associazionismo culturale si sono riuniti a Bologna dall'11 al 13 dicembre del 1970 per discutere la questione dell'iniziativa popolare e democratica nel settore delle comunicazioni audiovisive, con particolare riferimento all'intervento delle Regioni e degli Enti locali elettivi.
A chiusura del dibattito, il Convegno, richiamandosi alle conclusioni del Convegno di Li-

vorno del 1969 ed alle esperienze e proposte positive emerse nel corso della discussione, esprime questi orientamenti:

1) Il decentramento delle competenze dallo Stato alle Regioni anche nel settore delle comunicazioni audiovisive dev'essere strettamente legato ad un largo dibattito e ad una conseguente iniziativa politica per la riforma democratica del cinema, della RAI-TV e di tutto il settore dello spettacolo e dell'informazione.
Fin d'ora, perciò, i Consigli regionali debbono affrontare, attraverso incontri con tutte le forze popolari organizzate e con le associazioni culturali, i temi della riforma, perché si arrivi ad un confronto politico nelle assemblee e ad una dichiarazione di volontà.

2) Le Regioni, le Province ed i Comuni devono partecipare alla costruzione di un movimento culturale di massa che esalti tutti i momenti di iniziativa di base e al tempo stesso reclami una radicale svolta politica e legislativa nei settori della scuola, della ricerca, dello spettacolo e dell'informazione.
Per questo obiettivo occorre saldare l'azione dei poteri locali a sostegno delle iniziative gestite socialmente a quella delle organizzazioni sindacali, dell'associazionismo popolare culturale, dei movimenti autonomi di massa per il rafforzamento delle autonomie elettive.
In questa direzione propone l'istituzione di consulte regionali di iniziative nel settore dei mezzi audiovisivi e dello spettacolo con il compito di mobilitare tutte le forze democratiche interessate ad una profonda trasformazione dell'organizzazione della cultura in vista di obiettivi generali, di coordinare iniziative ed esperienze a livello regionale impegnandosi contemporaneamente ad una trasformazione di tutti gli istituti pubblici culturali nel senso della loro apertura alla gestione sociale e con funzione di orientamento sulle linee di politica culturale.

3) Le Regioni, le Province ed i Comuni debbono impegnarsi nel recupero e nel coordinamento delle sale degli Enti locali attualmente gestite da privati e, assicurandone il finanziamento pubblico, aprirle alla gestione sociale. Questa misura insieme a quella del potenziamento delle sale gestite da organismi collettivi popolari va intesa come un primo passo verso la creazione di un circuito a gestione sociale, antagonista a quello commerciale. Si dovrà procedere alla creazione di cineteche regionali, di centri di produzione e di distribuzione, intesi a favorire anche la costituzione di unità di produzione, come gestione dal basso di momenti di produzione culturale.

4) Si propone di continuare e di estendere il dibattito fino alla convocazione di un nuovo incontro che offra l'occasione di un confronto ancora più ampio sugli orientamenti e sulle esperienze condotte dai poteri locali e dalle forze popolari.

MOZIONE PRESENTATA DA: Federazione Italiana Circoli del Cinema, Unione Circoli Cinema ARCI, Centro Studi Cinematografici, Federazione Italiana Cineforum.

Ancora una perla si è aggiunta alla scandalosa collana dei cosiddetti premi di qualità con l'esclusione dal beneficio previsto dagli artt. 8-9 della legge 1213 di tre film sicuramente meritori — e certamente più meritevoli di alcuni indebitamente premiati — per le loro particolari « qualità artistiche e culturali ». Con questa inqualificabile decisione la Commissione per l'anno 1968 si è posta fuori della lettera e dello spirito della legge stessa.
Rendere di pubblica ragione i verbali delle votazioni è per il Ministero del turismo e dello spettacolo un preciso dovere, trattandosi di danaro dello Stato e quindi di tutta la collettività; e perché possano individuarsi le responsabilità personali alle quali i membri della Commissione devono sapere non potersi sottrarre, cautelandosi dietro l'anonimato di un presunto giudizio collegiale. Questo è uno dei modi per esercitare il diritto di controllo nei confronti dell'operato di un organo pubblico che deve sapere come non sia più possibile sottrarsi al giudizio della pubblica opinione, anche solo a posteriori.
Ma questo ultimo altro non è che un ennesimo episodio determinato dall'inadeguatezza della legge 1213, dai suoi superati meccanismi, dai princìpi informatori che sono a monte di essa e che poi si incontrano spesso con la sprovvedutezza e talvolta con il malcostume di chi è chiamato ad attuarli.
Lo stesso criterio di premio alla « qualità » è chiaramente in discussione prestandosi spesso, come l'esperienza dimostra, a interpretazioni che di fatto assumono il carattere di un'avvilente e repressiva azione censoria e discriminatoria; la quale nei fatti assolve alla funzione di proteggere e perpetuare la sopravvivenza delle strutture mercantili e i privilegi privati che da esse derivano, consolidando le prevaricazioni della classe dominante anche in campo culturale.

MOZIONE PRESENTATA A NOME DELL'ARCI NAZIONALE

Come risultante dalla maggioranza degli interventi si propone: un nuovo « Convegno aperto » con le precise indicazioni che seguono:

a) Costituzione di un **Comitato di ricerca e studio** per il reperimento di tutte le esperienze di base presenti nella regione.

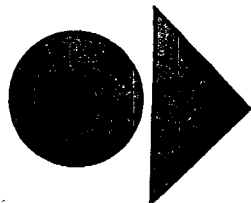
b) Invito esplicito e preciso a tutte le Associazioni democratiche (ARCI, ACLI, ENDAS, FICC, CINEFORUM e altre che ora possiamo aggiungere) ad organizzare, di comune accordo, con gli enti locali e regionali una serie di incontri, dibattiti, assemblee, ecc., onde arrivare ad un Convegno che sia « Punto d'arrivo » di studi ed esperienze.

c) Incarico, per la formazione del « Comitato » di cui al punto a), all'attuale comitato organizzatore di questo Convegno.

d) Immediata raccolta, ai fini consultivi di tutti gli indirizzi e proposte che i presenti vorranno indicare.

e) Coinvolgimento di rappresentanze di altre regioni che, accettando lo spirito e la lettera dei punti precedenti, siano d'accordo sul ritenere importante sia la tematica che l'organizzazione necessaria allo sviluppo dei temi trattati in questi giorni.

MOZIONE PRESENTATA DA: Gianni Toti, Benedetto Ghiglia, Clara Dell'Acqua, Mino Argentieri, Giorgio Tinazzi, Giorgio Garré.

I partecipanti al Convegno « La regione e le nuove strutture del Cinema italiano » decidono di proporre alle Regioni — anche in applicazione dell'art. 118 della Costituzione, la fondazione di organismi di ricerca, iniziativa, credito e finanziamenti, produzione e distribuzione che possano assicurare al più presto possibile l'autonomo funzionamento del Servizio Sociale Regionale Audiovisivo democraticamente gestito e a disposizione di tutte le forme di intervento in cui si organizzino le energie popolari e di classe, per l'uso degli strumenti, vecchi e possibili di comunicazione di massa e per nuove forme audiovisive di coscienza sociale e di azione, non separate dal movimento di lotta all'interno dei tradizionali processi di produzione privata e statale.

LA REGIONE E LE NUOVE STRUTTURE DEL CINEMA ITALIANO

Convegno a Bologna, 11-12-13 dicembre 1970

LE RELAZIONI *

Lino Micciché
I nuovi committenti

Voi - Cineasti
registi disoccupati ed attori senza lavoro, operatori in agitazione e sceneggiatori, disseminati in tutto il mondo,
Voi - Pubblico delle sale di proiezione, paziente con la rassegnazione dei muli sotto il peso di emozioni subite,
Voi - Impazienti proprietari di cinematografi non ancora falliti, che vi aggrappate avidamente alle briciole della tavola tedesca, ed alla ancora più povera tavola americana
Aspettate.
Sfiancati dai ricordi sognate ad occhi aperti e desiderate ardentemente che la LUNA assomigli ad un nuovo « six reel ».....
...
Voi aspettate ciò che non accadrà mai e quello che non dovreste aspettare
Non sotterrate le teste come ostriche
Il mio amichevole ammonimento:
Non sotterrate le teste come ostriche.
Alzate gli occhi,
Guardatevi attorno,
Là.

Dziga Vertov - 1922

Otto anni fa — l'1-2-3 marzo del 1962 a Forche Canapine — e sette anni fa — il 15 e il 16 giugno 1963 a Livorno — molti di noi si incontrarono per elaborare alcune linee di politica cinematografica. Poco più tardi, tra l'inizio del '64 e la fine del '65 queste linee divenivano oggetto di un dibattito pubblico: quello attorno alla legge 1213 sulla cinematografia. Quella legge, a parte talune sue intrinseche contraddizioni, rifletteva, sia pure soltanto in termini generali, taluni dei risultati analitici e delle indicazioni prospettiche di Forche Canapine e di Livorno. Se dibattito vi fu a sinistra, ed anche tra noi, sui provvedimenti che essa propugnava, tale dibattito, per quanto acceso, riguardò essenzialmente le soluzioni tecnico-

* Prima dell'inizio del Convegno hanno salutato i presenti il Sindaco di Bologna prof. Renato Zangheri, l'Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna prof. Angelo Pescarini, l'Assessore alla Cultura e Attività del tempo libero dell'Amministrazione Provinciale di Bologna Aldo d'Alfonso. Zangheri ha sottolineato fra l'altro che la sua amministrazione « per prima in Italia ha sentito l'impegno di promuovere un intervento pubblico attivo nel campo della cultura cinematografica. Documento di questo impegno — egli ha aggiunto — è l'attività quasi decennale che la Commissione Cinema ha condotto in piena autonomia con il sostegno dell'Assessorato alla Cultura: la Commissione ha messo a disposizione dei cittadini alcune importanti istituzioni culturali come la cineteca e la biblioteca cinema-

politiche che la legge prevedeva e non tanto le finalità che la caratterizzavano, almeno nella stesura iniziale del progetto, poi ampiamente rimaneggiato in sede di trattativa interpartitica e di sollecitazioni corporative.
Eppure, quando dopo 27 mesi di dibattito, quella legge venne finalmente approvata la sensazione comune fu che essa arrivasse ormai troppo tardi e che anche quelle finalità che la trattativa interpartitica non aveva deformato, fossero ormai rese inerti da una situazione che era andata sensibilmente mutandosi. E, da due anni a questa parte, è motivo comune la denuncia di quella legge come arretrata ed inadeguata alla realtà del cinema italiano e del suo mercato e la richiesta di una nuova legge sulla cinematografia rispetto alla quale « leggine » e provvedimenti parziali appaiono come meri « escamotages », banali sedativi e non efficienti rimedi. Il fatto è che, a Forche Canapine e a Livorno, si prospettò delle indicazioni che partivano da una analisi della situazione quale essa era agli inizi degli anni '60; che quando i meccanismi di partito si misero in moto, recependo almeno parzialmente quelle analisi, tale situazione era già andata insensibilmente mutandosi; che quando, finalmente, il centro sinistra, prigioniero delle sue contraddizioni, riuscì a varare il provvedimento, la situazione era ormai ampiamente mutata; e che quando, infine, nelle stagioni '66 e '67, il provvedimento cominciò a divenire operativo esso si trovò ad agire su un sistema produttivo e di mercato profondamente diversi rispetto a quelli degli iniziali anni '60.
Questa lezione dei fatti non andrà sprecata soltanto se ne trarremo le dovute conseguenze: la loro necessità è d'altronde confermata da esempi non soltanto cinematografici. Si discute da tre anni concretamente di riforma della Biennale, ad esempio; ma a ben vedere il progetto di riforma ancora e tuttora in discussione è nel frattempo invecchiato. Se e quando diventerà esecutiva, la riforma della Biennale sarà nata vecchia e dovremo subito batterci per averne un'altra. *Nel paese dei rinvii le riforme invecchiano per strada, prima ancora di avere il loro potere riformante*: esse tendono a mutare istituti e realtà che nel frattempo subiscono l'impatto della storia e del tempo; e quando le riforme diventano finalmente operative, il loro oggetto è quasi sempre qualitativamente cambiato scoprendo nuove contraddizioni e nuove necessità: esigendo appunto nuove riforme.

---

tografica, ha dato avvio presso vari cinema cittadini ad una programmazione d'essai continuata e periodica, e ha consolidato da tempo un rapporto di proficua collaborazione con la Mostra del Cinema Libero di Porretta ». Pescarini, riferendosi alla campagna politica per le regioni, ha ricordato: « quando dicevamo "regioni aperte", volevamo semplicemente intendere che le regioni dovevano essere strumenti di partecipazione democratica e di autogoverno delle classi lavoratrici [...]; ebbene in Emilia questa concezione è già operante, e anche altrove ha fatto molta strada. Nella nostra regione, e per riflesso nel nostro consiglio regionale, la maggioranza dei partiti è almeno ormai disposta a riconoscere che l'attuazione dell'istituto regionale investe appunto una profonda riorganizzazione dello Stato, che implica tutta una diversa e decentrata articolazione dei suoi compiti e che esige pertanto una partecipazione politica effettiva dei cittadini ». Ed ha aggiunto: « Questo vostro convegno per il settore del cinema non soltanto offrirà indicazioni per quanto potrà essere fatto a livello regionale, ma creerà le premesse perché le nostre eventuali realizzazioni possano incidere positivamente per superare l'attuale crisi del cinema e offrire indicazioni per l'elaborazione delle leggi-quadro riguardanti questo importantissimo settore. (...) Nei limiti dei poteri regionali noi siamo determinati a portare avanti con ferma decisione questa politica e soprattutto qui in Emilia-Romagna, dove il lavoro già impostato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta, dalla Commissione Cinema del Comune di Bologna e da molte altre città emiliane (Parma, Reggio, Ferrara, Imola, ecc.), dalla stessa cineteca comunale di Bologna costituisce la premessa indispensabile per quanto in futuro si potrà fare. [...] Vorrei soltanto anticipare l'idea che già in questa fase transitoria della vita regionale si costituisca almeno una consulta regionale per il cinema, inteso nella sua più larga accezione, per poi arrivare alla costituzione di un centro regionale che dia una risposta organizzativa alla libera espressione della domanda culturale nel settore cinematografico ». D'Alfonso infine ha precisato che « il fatto che si sia voluto intitolare questo Convegno a Cinema e Regione, non ci fa sentire per nulla esclusi, ma anzi più che mai convinti che la Provincia, anche in questo campo come in tanti altri, dovrà ampliare la sua attività. Con questo spirito seguiremo i vostri lavori dichiarandoci fin d'ora disponibili ad esaminare qualsiasi forma di collaborazione ci verrà proposta, qualsiasi suggerimento verrà avanzato ». **(N.d.R.)**

Ecco uno dei tanti modi con cui l'esigenza riformatrice si trasforma obiettivamente in una banale pratica riformistica.
Dobbiamo tutti pertanto agire nei nostri dibattiti avendo un minimo di consapevolezza del futuro, badando bene a non fare fughe in avanti verso la fantarealtà, ma evitando di ancorarci all'oggi. Tanto, lo sappiamo, nel paese dei rinvii l'oggi è sempre un dopodomani, o un dopodomani l'altro.
Per questo, consapevolmente, vorrei aprire le nostre discussioni con una domanda che può apparire provocatoria — ed in una certa misura vuole positivamente esserlo — ma il cui fine è spostare l'attenzione nostra da un oggi ancora troppo legato a ieri, verso un oggi dove già si presentano le dimensioni del domani. *Ha senso, oggi, parlando di cinema, intendere per cinema il « cinema »?* Ha senso cioè, nel tema e nel dibattito di un convegno che individua, quale elemento di un rapporto da definire e analizzare, una realtà nuova come la regione, vedere l'altro elemento del rapporto, l'altra entità di riferimento, come era fino a ieri, come oggi è solo in parte, come non sarà più domani?
Personalmente non credo nella morte del cinema. Voglio dire che non credo né in una rapida estinzione delle attuali strutture dello spettacolo cinematografico, né nella scomparsa o nell'inarrestabile deperimento di questa forma di espressione. Non credo tuttavia, neppure, che il cinema resti « cinema »: film di un'ora e mezzo, cioè, e produttori, noleggiatori, esercenti, finanziamenti, ministero dello spettacolo, registi cinematografici, sale pubbliche, prezzi di biglietto, prime visioni, mercati periferici, cinema d'essai, ecc. ecc. C'è un discorso a monte che va fatto, affrontato ed analizzato. C'è una nuova realtà — che altrove più velocemente e fin da oggi, da noi più lentamente e con maggiori sedimentazioni, ma nella prospettiva di un domani estremamente ravvicinato — va prendendo piede.
Sempre più rapidamente, cioè, la più volte preannunciata « civiltà delle immagini » (oggetto per decenni di ieratiche profezie o di retrogadi esorcismi: sia partendo dal cinema che, più tardi, dalla TV) va divenendo una realtà: cartellonistica stradale, pubblicità, cinecassette, videocassette, cinema e TV a circuito chiuso, « cablo television », comunicazioni videofoniche, aggiunte al vecchio e tuttora sopravvivente « cinema » ed alla ormai « invecchiata » televisione, vanno mutando i princìpi e quindi i fabbisogni dell'informazione e della formazione culturale. Senza per nulla abbandonarci al gusto della profezia possiamo constatare, specie nelle nuove generazioni, il ruolo informativo-formativo che la cultura visiva sta ormai sottraendo alla cultura scritta. Già allo stato attuale delle cose il deperimento di tali tradizionali *fonti informativo-formative scritte* a vantaggio dei corrispettivi audiovisivi, è materia corrente e non necessita neppure di troppe esemplificazioni: basti pensare al « telegiornale » che sostituisce il giornale, allo « sceneggiato » che sostituisce il romanzo da cui è tratto, alla telecronaca della partita di calcio che sostituisce la lettura del giornale sportivo. Se ancora tali sostituzioni non sono del tutto avvenute, ciò non è dovuto tanto alla oggettiva insurrogabilità del « mezzo » tradizionale quanto piuttosto al fatto che il nuovo « mezzo » (quello audiovisivo) è tuttora intralciato da impedimenti strutturali e politici e non ha ancora conquistato quelle « libertà » che altri mezzi si sono conquistate in decenni e a volte in secoli di vita.

La questione fondamentale è che fino a qualche anno fa si credeva che la cosiddetta « civiltà delle immagini » dovesse trovare esclusivamente dimensione nel cinema e nella televisione, con possibili variazioni quantitative sui due assi di questi epicentri tecnico-espressivi. La realtà che va invece nettamente preannunciandosi e, per certi aspetti, già prendendo corpo, è che i *mezzi di comunicazione culturale audiovisivi* stanno ormai uscendo dall'ambito entro cui fino a ieri pareva limitata la loro operatività e sostituendo i *mezzi di comunicazione culturale scritta* per ora su un piano di parallelismo concorrenziale, domani in una prospettiva di predominio se non di monopolio. L'avvento delle « videocassette » — che dopo l'epoca della fruizione individuale di messaggi audiovisivi programmati dall'alto, aprono l'epoca della fruizione individuale di messaggi audiovisivi (relativamente) programmati dal basso — costituisce soltanto una delle tappe di questa « irresi-

stibile ascesa » della « civiltà delle immagini », ormai passata dall'utopia profetica alla concreta realtà.

Senza ricadere ancora una volta nelle profezie è possibile, dunque, fin da oggi ipotizzare, con lo scarto di appena qualche anno di anticipo, alcuni tra i molti canali ed alcune tra le molte utilizzazioni che avranno i nuovi e i « vecchi » mezzi di comunicazione audiovisiva.
a) Il « vecchio » cinema che continuerà a sopravvivere come sistema di fruizione collettiva di programmi, probabilmente suddiviso nelle due tendenze centrifughe del « grande spettacolo » (grossi circuiti di esercizio cinematografico) e del « film culturale) (circuiti culturali e « d'essai »).
b) Le programmazioni cinematografiche diffuse elettronicamente da un unico centro mediante « circuiti chiusi » (già in atto, sia pure sperimentalmente, negli Stati Uniti).
c) La « vecchia » TV — in bianco e nero, e a colori — a diffusione pubblica.
d) Trasmissioni televisive a « circuito chiuso » ad opera di grandi industrie, di enti culturali, organizzazioni sociopolitiche, ecc.
e) La « televisione individuale », basata sulle possibilità di registrazione di spettacoli televisivi da ripetere « ad libitum » (il costo delle apparecchiature necessarie, già in vendita in Italia, è di 350.000 lire per l'apparecchio registratore e di 30.000 per cartuccia della durata di un'ora). In tale ambito è individuale la programmazione, ma non lo è evidentemente la redazione dei programmi.
f) Le « cassette » che riprodurranno film, teletrasmissioni di successo e proporranno programmi originali fruibili individualmente ed individualmente selezionabili come lo sono i libri nel settore editoriale.
g) Le « cassette-rotocalco » che sostituiranno con scadenze periodiche i grandi settimanali d'informazione e che saranno possibili non appena l'organizzazione dei grandi monopoli internazionali che si stanno creando nel settore sarà completata. Avremo un « Epoca-Cassette », un « Europeo-Cassette », ecc.
h) Le « cassette pedagogiche » che costituiscono già fin dall'inizio del decennio '70 il centro d'attenzione dell'industria elettronico-editoriale internazionale. Esse andranno in parte sostituendo, in parte surrogando, i « libri di testo » scolastici; in special modo per quanto riguarda la parte descrittiva (geografia, scienza, fisica, ecc.), limitando probabilmente la testualità scritta alla parte analitica.
i) Il teatro nelle sue varie specie (ovvero le forme di rappresentazione audiovisiva « dal vivo » e non meccanicamente riprodotta).
Tutto ciò — e si tratta soltanto di una parziale elencazione del già possibile, rispetto alla quale esistono ormai soltanto problemi di lancio e diffusione — non *preannuncia*, ma già *costituisce* una vera e propria rivoluzione nella comunicazione culturale e quindi, per l'acquisito principio che il mezzo tende a divenire qualificante nei confronti del messaggio, una vera e propria rivoluzione culturale.

Ne conseguono alcuni problemi che investono a seconda dei casi — e spesso contemporaneamente — la sociologia, la psicologia, la pedagogia, e, dunque, la politica culturale e dell'informazione.
a) Una *cultura prevalentemente audiovisiva* comporta fondamentali mutamenti nel settore dell'espressione artistica dove assumono una interamente diversa connotazione, ad esempio, le caratteristiche dell'*ambiguità* letteraria e si trasforma in esigenza generalizzata il principio della *fissazione del senso* (al quale non a caso, e per altro vanamente, cerca di ribellarsi il cosiddetto « cinema d'avanguardia ») legato al sottinteso realistico di ogni immagine riproduttiva di realtà.
b) Una *cultura prevalentemente audiovisiva* comporta una forte anchilosi dei processi fantastici individuali, una riduzione delle capacità di immaginazione soggettiva, una equiparazione di *sistemi di rappresentazione della realtà* personali, una modificazione dei sistemi mnemonici e di apprendimento.
c) Una *cultura prevalentemente audiovisiva* porta a un predominio dei momenti

analitico-descrittivi, a una rarefazione dei poteri di sintesi e di giudizio, e a un precipitare collettivo verso il « grande mare dell'oggettività » delle immagini, che trasformano in « oggettiva » — perché rappresentata non più metaforicamente ma metonimicamente — qualsiasi interpretazione del mondo.

d) Una *cultura prevalentemente audiovisiva* in quanto successivamente basata su strutture organizzative di grande dimensione è più che mai espressione diretta o indiretta del Potere ed accentua la eterodirezione ideologica della società e dei singoli individui.

e) Una *cultura prevalentemente audiovisiva*, volgarizzando in termini appunto audiovisivi le grandi fonti ideologiche del passato e il patrimonio culturale della tradizione scritta, opererà su quelle fonti e su quei valori una « sintesi » arbitraria che sarà ovviamente legata ai *modi di lettura* e agli *interessi* ideologici del Potere che controllerà i mezzi di comunicazione audiovisiva. Ad esempio: una « riduzione » per immagini de « I fratelli Karamazov » non restituirà il libro di Dostoevskij nella sua polivalente « ambiguità poetica » (cioè nelle ragioni della sua grandezza) ma *fissandone il senso* in immagini lo leggerà secondo le possibilità e le capacità dell'ideologia dominante con rinvii puramente velleitari all'originale (vedi punto successivo).

f) Una *cultura prevalentemente audiovisiva* pretendendo di « restituire » — o di « descrivere » — il « senso » delle fonti tradizionali di cultura con la forza obiettiva delle immagini, stabilirà *un larghissimo livello medio di conoscenza e di cultura sintetiche* (una sorta di collettivo « digest » audiovisivo della cultura e della conoscenza), creando « ipso facto » una « élite » minoritaria che avrà accesso alle fonti e potrà recuperare l'*autentico* e l'*originale*. Ma contrariamente a quanto negli ultimi decenni è avvenuto sarà sempre più difficile il passaggio dei dati in possesso di questa « élite » nella *cultura a diffusione di massa* e una dicotomia tra *cultura di élite* (ridotta a filologia del palinsesto) e *cultura di massa* sarà la caratteristica predominante. Per tornare a « I fratelli Karamazov » il messaggio dostoevskiano sarà per i più quello della sintesi audiovisiva a larga diffusione e non quello originale del testo scritto, oggetto di culto filologico per una ristretta cerchia di specialisti. Avverrà, su dimensioni assai più ampie e più generalizzate e « mutatis mutandis », quello che avvenne al momento del passaggio dal Latino al Volgare, quando il Latino (qui la cultura scritta) restò il linguaggio privilegiato delle aristocrazie intellettuali, una sorta di « coiné » di casta, mentre per il popolo il linguaggio della comunicazione e della conoscenza era ormai il Volgare (qui la cultura audiovisiva).

g) Una *cultura prevalentemente audiovisiva* porterà alla perdita progressiva delle autonomie culturali nazionali e regionali — basate sulla tradizione orale e su quella scritta e legate alle differenze linguistiche — a vantaggio di una sorta di comunità culturale e conoscitiva universale. In essa, di fronte alla identità delle immagini, sopravviveranno per qualche tempo le autonomie dei *modi di lettura* di queste immagini, ma con il passare del tempo e con il succedersi di un paio di generazioni le autonomie soggettive (legate alle vecchie culture nazionali) lasceranno il posto a una generalizzata e internazionale eteronomia della *lettura*. Così a un quadro adialettico dei modi della comunicazione (e dunque della comunicazione) succederà un quadro adialettico dei modi della fruizione. Non sono nemmeno più le premesse, ma è la realtà di una « cultura unidimensionale ».

Questo panorama — in parte di realtà in atto, in parte di tendenze in atto — non può e non deve portarci né a posizioni apocalittiche, né ad atteggiamenti esorcistici. Esso serve soltanto a sottolineare *realtà e tendenze prevalenti* in una società dove i princìpi della globalità vanno sempre più sostituendo le pratiche della settorialità e dove quindi ogni analisi e ogni prospettiva d'azione settoriale, da parte di operatori e di organismi democratici, rischia di divenire inerte e in ogni caso tardiva di fronte ai grandi centri di potere economico e politico che si

orientano oramai esplicitamente verso i piani globali gestiti da grandi concentrazioni oligopolistiche internazionali.
Questo panorama serve soprattutto a denunciare una situazione nella quale tutte le ipotesi illuministiche appaiono ormai consunte e dove l'insieme dei mutamenti tecnologici ha fatto deperire i vecchi discorsi sulla qualità, le archeologiche tesi che, rinunciando a incidere sul meccanismo globale della domanda e dell'offerta informativo-culturale, tendevano a creare all'interno di tale sistema, una « zona libera » di domanda-offerta privilegiata, nell'erronea ipotesi che la zona privilegiata potesse allargare i propri confini e a macchia d'olio espandersi, determinando mutamenti qualitativi generali e trasformandosi da privilegio di « élite » in consapevolezza di massa.
Questo panorama vale soprattutto quale campanello d'allarme sulle vecchie trincee di battaglia: enti pubblici-enti privati. Dove la tecnologia diventa ideologia, i discorsi gestionali non sono più sufficienti se non investono direttamente la natura e la tipologia del mezzo gestito; e se non assumono la dimensione di un'alternativa *charamente* democratica, dove il potere pubblico sia *potere dal basso* in contrapposizione con il *potere dall'alto*, espressione di grandi centri economici che tendono sempre più ad identificarsi con i grandi centri politici. L'esempio della RAI-TV — monopolio pubblico — è in questo significativamente probante di quanto sia insufficiente ad una garanzia democratica una gestione pubblica che abbia dimensioni gerarchiche e si limiti a riprodurre « sub specie politica » l'autoritarismo che la società già esprime « sub specie economica ».

Ed è appunto in questo panorama che il discorso sulle autonomie, ed in particolare su quella conquista della battaglia autonomistica che è la Regione, acquista una dimensione concreta e si apre a prospettive di riforma e di intervento consapevoli e non miopemente legate a una realtà ambigua e sfuggente ma puramente contingente. In questo senso va chiarito che gli uomini e le forze democratiche non solo non chiedono alla Regione di regionalizzare l'apparato produttivo e le strutture accentrate della cinematografia; non solo non chiedono di limitarsi a promuovere magari egregie iniziative culturali, enti, festival, istituti di cultura cinematografica; ma non chiedono neppure alla Regione di limitarsi ad aprire, oggi, il discorso specifico sul cinema che andava aperto dieci o quindici anni fa.
Certo ben vengano tutte le iniziative regionali capaci di introdurre nel cinema una dialettica finora assente o del tutto marginale. Ben vengano forme di organizzazione del pubblico e creazioni di strutture capaci di incanalare democraticamente le istanze ed i fermenti di base. Ben vengano strutture distributive regionali del prodotto cinematografico culturale più consone a soddisfare esigenze decentrate e più sensibili alla richiesta periferica di informazione e di conoscenza.
Gli altri relatori dettaglieranno più e meglio di me quali e quante possano essere queste inizative positive con le quali la Regione può fare uscire il pubblico cinematografico dalla anchilosi in cui lo ha tenuto e tuttora lo tiene il potere centrale. Si tratta di iniziative e prospettive specifiche e settoriali che non vanno sottovalutate e che io non sottovaluto. Tuttavia, nell'ambito di quella che mi è stata richiesta come una sorta di introduzione generale al discorso, a me sembra doveroso sottolineare come l'intervento della Regione debba svolgersi e svilupparsi secondo una gamma più vasta che non quella tradizionalmente cinematografica, a rischio altrimenti di fare un'operazione di retroguardia, affetta da provincialismo ideologico.
Se infatti è vero quanto più sopra ho detto — e cioè che sta ormai affermandosi un apparato tecnologicamente poliedrico ma ideologicamente unitario di mezzi formativi e informativi audiovisivi — diventa anche vero che un discorso e un'azione limitate a quello che era una volta il settore cinematografico sarebbero troppo parziali e comunque insufficienti. E d'altro canto che portata potrebbero avere un migliaio di cineclub periferici e alcuni istituti cinematografici regionali di fronte al potere ideologizzante che, per restare nel ristretto ambito cinematografico, hanno i « cicli » televisivi realizzati con ben altri mezzi e disponibilità e

fruiti da una media di 13.800.000 spettatori contro i 150-200.000 iscritti dei cineclubs?
La stessa politica d'essai che per anni abbiamo richiesto allo Stato può certamente avere un avvio deciso sotto la spinta della Regione; ma può risolvere da sola il problema di una domanda culturale e finora frustrata e confusa nel coacervo mercantile del cinema di consumo? E potrebbe una produzione locale di documenti filmati, di film per così dire « anomali » (quanto a origini e strutture), compensare l'accumularsi di informazioni « obiettive » della TV e dei suoi notiziari, telegiornali e rubriche di attualità? E potrebbe, soprattutto, questo insieme di pur necessarie iniziative costituirsi in qualche modo come un'antitesi (ed un antidodo) alla imminente invasione degli ultracorpi audiovisivi che inizierà massicciamente verso la metà degli anni '70 e sarà in pieno fulgore alla fine del decennio? Sono domande retoriche la cui risposta è già contenuta nel modo stesso in cui le pongo. Ma sono purtuttavia domande che dobbiamo acquisire tutti all'ordine del giorno per dare ad esse una risposta concreta che non sia né di resa al contingente, né di comoda e incondizionata fuga verso l'apocalittismo.

La risposta è che non serve a nulla ideologizzare, che serve a poco esercizzare, e che è insufficiente muoversi con prospettive biennali o triennali. La risposta è, soprattutto, che si può e si deve fare molto. Ciò che si può e si deve fare nel cinema *è soltanto parte di questo molto.* Abbiamo visto che il rischio del tipo di civiltà audiovisiva verso cui siamo ormai avviati è quello della eliminazione non appariscente — realizzata per via tecnologica più che per via direttamente ideologica — dei processi dialettici dell'informazione, della cultura, della conoscenza e del pensiero. Questo fenomeno passa, seguendo molteplici strumentazioni tecnologiche, attraverso il consumo audiovisivo collettivo di massa (cinema), attraverso il consumo audiovisivo privato di massa (TV e Videocassette), attraverso forme di consumo audiovisivo apparentemente privilegiato (TV e Cinema a circuito chiuso), attraverso l'immissione massiccia della pedagogia audiovisiva nelle scuole. Sappiamo che, in questa prospettiva di un domani già cominciato oggi, l'alternativa reale non sarà tra *informazione-cultura-ideologia privatistiche* e *informazione-cultura-ideologia pubbliche*: ma che il vero spartiacque sarà tra *informazione-cultura-ideologia provenienti dall'alto* e *informazione-cultura-ideologia provenienti dal basso.* La battaglia — che non ha certamente soltanto un fronte regionale — è perché la gestione pubblica, il controllo pubblico, l'iniziativa pubblica costituiscano non già l'obiettivo dell'intervento ma unicamente *la garanzia del permanere di una situazione dialettica.* In questo senso, e sia detto soltanto di passaggio, la battaglia per gli enti cinematografici di stato — che proprio in questi giorni sembra doversi concludere — è appena alla sua prima scaramuccia. Così come, d'altronde, quella per la RAI-TV non avrà che il suo primo tempo nella riforma dell'ente radiotelevisivo da realizzare entro il '72.
Orbene è proprio su questa linea che deve a mio avviso orientarsi l'iniziativa regionale. Essa deve puntare ad un intervento globale nel settore audiovisivo, non soltanto autonomo rispetto al potere centrale, ma, contrariamente ad esso, fin da ora volto a sollecitare maieuticamente l'intervento dal basso, a riflettere le istanze della base, e a garantirle un potere d'*intervento nella canalizzazione* e *nella redazione dei messaggi audiovisivi* che essa già ora non ha e ancora meno avrà in futuro, se si affermerà, incontrastata, la linea che unisce e identifica i grandi centri di potere economico-politico con i grandi centri di formazione e informazione pubblica.
Questo vuol dire puntare alla formazione di *centri regionali audiovisivi* muniti di tutti i mezzi finanziari e di tutti i poteri legislativi di intervento nei vari settori in cui, negli anni a venire, si dimensionerà la civiltà delle immagini. Questo vuol dire inserire autorevolmente la Regione nel discorso di riforma sulla RAI-TV e sulla successiva gestione di una radiotelevisione decentrata. Questo vuol dire chiedere alla Regione una ferma iniziativa nel settore più subdolamente pericoloso, quello dei nuovi mezzi tecnici (videocassette ecc.) nel loro duplicemente pro-

grammato campo d'azione: il mercato scolastico informativo, il mercato culturale formativo. Questo vuol dire inserire da protagonista la Regione e tutte le altre autonomie locali nel discorso sui Centri Culturali, ventilato finora soltanto a livello di Piano e di Programmazione, ma capace, a seconda di come venga politicamente gestito, di essere un mero sistema di ammodernamento del sistema, oppure di raccolta di forze autonome e di istanze democratiche.
In questo senso, vedendo globalmente i problemi ed inserendo la problematica del cinema in tale globalità, l'autonomia regionale potrà dare un rilevante contributo non solo alla liberazione dello spettatore dalle pastoie del consumo, ma anche all'incanalamento delle nuove conquiste tecnologiche come fattori di consapevolezza e di libertà. Gli ultracorpi audiovisivi, da elementi di alienazione totalitaria, potranno divenire, come auspicava Vertov nel '23 per la cinepresa, strumento « più profondo dell'occhio umano per le possibilità di ricerca tra il caos dei fenomeni visivi che sono parte dell'universo ».

Appendice

Dati e sintetiche indicazioni sulla situazione cinematografica in Italia

a) *Quantità dei biglietti venduti* (in progressiva diminuzione):

1955	819.424.000
1967	568.926.000
1968	559.933.000
1969	550.884.000

b) *Quantità delle giornate di spettacolo* (in progressiva diminuzione):

1955	2.009.362
1967	1.929.429
1968	1.881.569
1969	1.868.308

c) *Spesa del pubblico* (in progressivo aumento):

1955	116.690.729.000
1967	164.265.188.000
1968	170.617.802.000
1969	179.209.690.000

d) *Prezzo medio del biglietto* (in progressivo aumento):

1955	142 lire
1967	289 lire
1968	305 lire
1969	325 lire

e) *Incidenza della spesa cinematografica sul totale della spesa per pubblici spettacoli* (in progressiva diminuzione):

1950	68,5% del totale (63 miliardi su 92 miliardi)
1959	59,7% del totale (116 miliardi su 195 miliardi)
1969	42,7% del totale (179 miliardi su 419 miliardi)

f) *Incidenza — assoluta e percentuale — della spesa globale per spettacoli sul reddito e sui consumi privati* (tra parentesi è riportata l'incidenza percentuale della spesa globale per spettacoli rispettivamente sul reddito e sui consumi privati):

	Spesa spettacoli in miliardi	Reddito nazionale in miliardi	Incidenza spesa spettacoli sul reddito nazionale	Spesa consumi privati in miliardi	Incidenza spesa spettacoli sui consumi privati
1960	212,8	21.071	(1,01%)	13.739	(1,55%)
1967	368,5	43.804	(0,84%)	28.947	(1,27%)
1968	390,9	47.804	(0,83%)	30.705	(1,27%)
1969	419,7	51.456	(0,82%)	33.375	(1,26%)

g) *Dalle cifre surriportate si deduce che* il consumo cinematografico è una sottospecie in diminuzione nell'ambito di una specie in diminuzione (lo spettacolo globalmente inteso), che fa parte invece di un genere in aumento (spese voluttuarie).

h) *Se teniamo conto, invece degli spettatori cinematografici, degli « spettatori filmici » e aggiungiamo al consumo cinematografico propriamente detto il consumo di « film cinematografici » trasmessi per televisione, abbiamo le seguenti differenze (calcolando la teletrasmissione di 100 film annui alla media di 13,8 milioni di spettatori per film) (vedi lettera o):*

	per film in pubbliche sale	per film in pubbliche sale e in TV
Spettatori	550.884.000	1.930.884.000
Frequenze procapite	11 (annue)	39 (annue)

Il che è indice di una fruizione di spettacoli cinematografici assai più vasta che non nel 1955 (anno in cui il tetto degli spettacoli cinematografici raggiunse il culmine), quando — assente la TV — il totale della frequenza annua procapite di spettacoli cinematografici era di 17.

i) *Urbanizzazione del consumo cinematografico:*

Basti dire che 18 città italiane con quantità di abitanti superiore ai 200.000 (Roma, Milano, Napoli, Torino, Genova, Palermo, Bologna, Firenze, Catania, Venezia, Bari, Trieste, Messina, Verona, Padova, Cagliari, Taranto, Brescia) incidono sulle frequenze con ben 183.623.000 di spettatori (sul totale di 550.884 000) e con 75.190.398.000 di lire (sul totale di 179.209.690.000 lire). In queste città il prezzo medio del biglietto è di 482 lire per le prime 6 (Roma: 480; Milano: 592; Napoli: 357; Torino: 521; Genova: 389; Palermo: 419) e di 414 lire per le restanti 12, laddove il prezzo medio italiano è di 325 lire.

D'altronde un dato estremamente probante in tale direzione è dato dalla quantità dei comuni italiani che non dispongono — o meglio che non dispongono più — di sale cinematografiche. Tenendo presente che la totalità dei comuni italiani è di circa 8000 e riferendoci ai dati del 1963 abbiamo:

	1963	1969
Comuni senza attività cinematografica	1.690 (su 8.000)	3.399 (su 8.000)

La percentuale di decremento è stata del 26,4%. Da rilevare che sul totale dei 3.399 comuni senza sale cinematografiche, 335 hanno una popolazione superiore ai 3.000 abitanti.

Qualora si tenga presente che il decremento delle sale cinematografiche pubbliche dal '65 ad oggi è pari al 10% circa (da 10.400 circa a 9.400 circa nel gennaio '70) si vedrà chiaramente come il decremento sia quasi esclusivamente concentrato nelle zone non urbane. Infine il rapporto capoluogo-provincia nel consumo cinematografico procapite è dato dal rapporto numerico 14/9 (da cui poi la media nazionale di circa 11 biglietti annui per abitante). Laddove lo stesso rapporto, riferito però al numero di abbonamenti alla RAI-TV, è dato dal rapporto numerico 250/194 (da cui la media nazionale di 213 abbonamenti ogni mille abitanti). In altri termini, nel caso dell'utenza radiotelevisiva l'unica differenza tra capoluogo e provincia è data dal reddito; ed anzi, poiché la differenza di reddito tra capoluogo e provincia è generalmente superiore a quella (circa un quinto, si è visto) che distingue i due tipi di consumo radiotelevisivo, si può dire che in proporzione la domanda radiotelevisiva è maggiore in provincia; tanto più che tra capoluogo e provincia il costo radiotelevisivo (canone) è uniforme. Nel caso del cinema, invece, tenendo anche conto che il prezzo medio del biglietto diminuisce in modo rilevante dal capoluogo alla provincia (esso è di 225 lire di media per i 282 milioni di spettatori residenti in comuni sotto i 50.000 abitanti) si può dire senza esitazione che la *domanda cinematografica* è assai inferiore in provincia che nelle zone urbane; e in ogni caso che l'accentuazione « urbana » è molto maggiore nel consumo cinematografico che in quello televisivo.

l) *Inflazione dell'offerta di mercato:*

La massa del *circolante* cinematografico è stata nel '69 di 7.708 film (1967: 7.529; 1968: 7.775) con una lieve diminuzione rispetto all'annata precedente, dovuta alla minore immissione di film stranieri (269 invece di 336). Questi film sono così suddivisi:

Film italiani	1.808
Film italiani di co-produzione	2.871
Film francesi	459
Film inglesi	417
Film tedeschi	277
Film spagnoli	122
Altri	577

Una analisi degli incassi dimostra che, in tale massa di merce cinematografica, i film

italiani e stranieri usciti negli anni 1967, 1968 e 1969 hanno ottenuto la percentuale dell'89,3% del totale degli incassi. Mentre tale percentuale sale al 93,3% se calcolata soltanto per i film nazionali dell'ultimo triennio in rapporto al totale degli incassi di tutti i film nazionali. La differenza dimostra che l'interesse a tenere saturato e ingombro il mercato è straniero e non italiano. D'altronde, secondo i calcoli fatti nel dicembre 1969, dei 4.500 film che, stando alle rilevazioni di allora, risultavano anteriori al 1962, oltre 3.000 erano stranieri (in massima parte statunitensi) e meno di 1.500 italiani.

m) *Inflazione produttiva:*

Mentre diminuisce il numero degli spettatori continua ad aumentare, o si mantiene sempre assai elevata, la quantità di film annualmente prodotti. E' evidente che ne consegue una diminuzione della redditività unitaria percentuale.

	Film nazionali immessi sul mercato	Film stranieri immessi sul mercato
1955	133	376
1967	254	267
1968	262	336
1969	247	269

n) *Ripartizione di alcune spese annue procapite (1969):*

Spettacoli (totale)	7.781
Cinema	3.322
Radio e TV	2.161
Trattenimenti vari	1.414
Manifestazioni sportive	610
Teatro	274
Libri	998
Quotidiani	2.300

o) *« Indici di ascolto » medio calcolati per difetto dagli uffici della RAI per le programmazioni cinematografiche del I e del II canale Si tratta di indici medi nei quali sono compresi gli « ascolti » più bassi e quelli più alti (es.:* La ragazza con la valigia *di Valerio Zurlini con un indice di 19.800.000 spettatori):*

Indice di ascolto medio per film trasmessi sul I programma	spettatori 16.300.000
Indice di ascolto medio per film trasmessi sul II programma	spettatori 11.200.000
Indice di ascolto medio sui due canali	spettatori 13.800.000

La media di film annualmente programmati sui due canali televisivi si aggira sulle cento unità.

Mino Argentieri

Per una iniziativa democratica regionale nei confronti dello Stato

Quando si parla di cinema e Regione, non si pensa a mere operazioni di decentramento. Si pensa piuttosto a un movimento pluralistico, che esalti le istanze autonomistiche, si collochi agli antipodi delle strutture del mercato cinematografico e nel suo seno riunisca e coaguli le forze che guardano a un modo non mercificante e non alienante di intendere e usare il cinema.
Questo è l'obiettivo da conseguire, che proponiamo. Ma questa è anche la premessa a qualsiasi ipotesi di lavoro. Cioè occorre avere la consapevolezza che lo sviluppo di un'attività cinematografica organicamente connessa all'istituto regionale riposa anzitutto su una iniziativa che promani dal basso, su una spinta che permetta all'associazionismo popolare e alle aggregazioni più avanzate di essere non tanto le beneficiarie quanto le protagoniste del rapporto tra cinema e Regione, che prospettiamo.
Il rapporto, di cui il convegno discuterà, è da inventare; né d'altronde ci risulta che fino a oggi siano stati elaborati modelli e programmi di massima, né a livello dell'istituto regionale, né a livello nazionale. Sappiamo, tuttavia, che al di là delle

resistenze che si incontreranno, qualora l'iniziativa promanasse dall'alto, sarebbe minacciata dai pericoli di burocratismo e finirebbe per riprodurre, su scala ridotta, difetti riscontrabili altrove.
Chiarito da Micciché il possibile equivoco che si ambisca a « regionalizzare » l'attuale assetto produttivo della cinematografia e chiarito altresì che non si invoca un vago e generico impegno della Regione a promuovere qualche attività cinematografica a carattere culturale, resta da valutare quanti siano propensi a intraprendere una battaglia che è un momento della lotta per la democratizzazione del fenomeno cinematografico e per il raggiungimento di nuovi equilibri e di margini sempre maggiori di espressione e di libertà nell'ambito della produzione e della comunicazione delle idee.
Questa lotta, stando almeno alla storia che abbiamo alle spalle, riscontra limiti precisi nel settore specifico della cinematografia professionale. A dispetto finanche delle prove di buona volontà e non solamente degli agguerriti propositi professati, limiti difficilmente valicabili sono riconoscibili nell'esercizio di una specializzazione che dipende dai gradi di convenienza del capitale e da nodi strutturali che sono parte integrante, per quanto esposta a contraddizioni, di un sistema il quale abbraccia molteplici aspetti della vita sociale.
Sebbene, negli ultimi tempi, gli uomini di cinema e i lavoratori del settore abbiano cominciato a emanciparsi dalle più imbriglianti ipoteche corporativistiche e abbiano fatto propria una problematica maturata fuori dal recinto specialistico, continuamente captiamo i sintomi e le avvisaglie di una prassi, che si dibatte entro confini rigidamente predeterminati. Ed è naturale che si registrino lentezze, tentennamenti, arresti improvvisi, poiché non si può puntare a una trasformazione del fenomeno cinematografico, che interessa milioni di persone, presupponendo poi che l'auspicato processo ricada prevalentemente sulle spalle di chi è condizionato dalle leggi mercantili del cinema.
Finora il grande assente è stato il pubblico, tanto invocato nei cartelli rivendicativi, nelle polemiche e nelle teorizzazioni. O meglio, il pubblico, le masse lavoratrici hanno rinvenuto forme embrionali di organizzazione autonoma e autoselettiva, ma hanno accumulato un ricco potenziale che rischia di appartarsi e segregarsi, nella misura in cui non tesaurizza le proprie energie per generare centri di un potere democratico e alternativo-antagonistico, che scaturiscano da una ridistribuzione dei mezzi e degli strumenti mediante cui si configura e si qualifica l'essenza sociale e la funzione del cinema.
E' mancato e tuttora manca un raccordo fra l'opera di attivizzazione critica e creativa del pubblico (citiamo le due categorie nell'accezione più lata) e una visione strategica e tattica del rinnovamento socio-cinematografico; un rinnovamento che investa le strutture esistenti, per modificarle in profondità, e che altre susciti, decisamente e nettamente contrapposte alle tradizionali.
L'avvento dell'istituto regionale offre, dunque, un terreno di incontro e di scontro, di verifica e di confronti politici all'organizzazione del pubblico e delle masse popolari, purché a ciò ci si accinga avendo chiaro il presupposto che non a una prospettiva angustamente regionalistica si mira, ma a un disegno che, passando anche attraverso la Regione, tende a gettare le basi di una configurazione globale del cinema che intanto incrini il dominio padronale e burocratico sul mezzo cinematografico e apra spazi adesso preclusi.
Ne consegue, se non altro per noi, che se è doveroso difendersi dagli ottimismi programmatici e dalle illusioni riformistiche, è altrettanto doveroso rendersi conto che con i soli sforzi dell'istituto regionale — ammesso che siano accertabili sin dall'inizio o più avanti, a seguito di una sensibile sollecitazione — non è neppure concepibile il dispiegarsi di una libera organizzazione cinematografica priva di sostegni che provengano dagli organi che centralmente amministrano il paese. In altre parole, è impensabile, o per lo meno di corto respiro e di timido slancio, un coinvolgimento dell'ente Regione, se questo coinvolgimento non sarà sintonizzato con un progetto riformatore che trascenda l'area regionale.
Non si costruisce un'articolazione democratica del cinema su base regionale se

al contempo non si sviluppa una forte pressione per ottenere che muti l'atteggiamento dello Stato verso il cinema e che la legislazione cinematografica sia improntata a criteri, di cui attualmente ancora non si scorge traccia alcuna.
Non si costruisce una possibilità di efficace contestazione se, in una qualche proporzione sempre derivante dai rapporti tra le forze sociali e politiche, non si perviene all'indebolimento delle posizioni detenute dai padroni del cinema e a una qualitativamente diversa finalizzazione e connotazione dell'intervento pubblico e della spesa pubblica. Dobbiamo essere consci di questa pregiudiziale per non accontentarci di un uso culturale e politico del cinema, tralasciando di fare una politica che porti a cambiare la natura e il ruolo dell'organizzazione cinematografica, così com'è venuta configurandosi nella società divisa in classi.
Ne discende che Stato e Regione sono chiamati a interessarsi di quel complesso avvenimento denominato « cinema » all'unico scopo di elevare la coscienza critica dei lavoratori e di garantire l'accesso ai canali produttivi e comunicativi attraverso cui le idee si materializzano e la creatività delle masse, dei gruppi e degli individui si manifesta. Socializzare l'impiego del cinema significa, pertanto, non solo affrancare dal ricatto e dal condizionamento del profitto i creatori individuali e collettivi, ma anzitutto avviarsi al superamento dei fattori che escludono le energie popolari dalle concrete possibilità di esprimere, anche con il cinema, una cultura che abbia radici nel travaglio che accompagna la liberazione dei lavoratori e il cammino del paese verso un ordinamento sociale e politico nuovo. E, ovviamente, significa riconoscere in pratica e acquisire il diritto ad autogovernare e autodeterminare i contenuti, le forme, le modalità dell'espressione-comunicazione, nel quadro di una autonomia che non è indipendenza e isolamento dalla storia e dai conflitti sociali, bensì concorso alla modificazione del mondo, senza negarsi a una problematicità metodologica e a una molteplicità di direttrici di ricerca.
Se questo è il traguardo cui si aspira, questa è anche una linea da non smarrire allorché si cerca di impostare una correlazione tra iniziativa regionale e una serie di atti statuali che la sostengano e la confortino. Conformemente a un orientamento così profilato, incorre nella diffidenza e nella nostra ostilità qualsiasi proposta di indole dirigistica che, accarezzata in sede governativa o regionale, propugni l'espansione delle istituzioni culturali in termini di centri retti da funzionari della cultura nominati d'autorità.

Questo vizio costituzionale va evitato e combattuto ancora prima che siano istituzionalizzate le attività cinematografiche della Regione, nella fase in cui una richiesta nuova si enuclea. E' opportuno chiarire, nelle rivendicazioni e nei fatti, che agli organismi regionali e statali compete fornire strumenti, la cui gestione dipenda dalle forze sociali che attorno a questi si raduneranno e che questi plasmeranno secondo connotati non definibili una volta per sempre sulla carta, ma in relazione alla capacità di imprimere un segno anziché un altro, sin dal momento in cui la rivendicazione di un nuovo potere prende corpo. Perciò l'associazionismo, nelle sue molteplici componenti, costituisce l'elemento basilare e fondamentale dell'attività cinematografica della Regione, nel senso che dal suo seno dovranno anche emergere le rappresentanze elette ad amministrare i necessari organi di coordinamento e i « servizi » centrali e periferici predisposti.
Quelli che chiamiamo « servizi » sono assai carenti ovunque, nei grandi agglomerati urbani e nella provincia, e una nuova legislazione cinematografica ha il dovere di ricontemplarli e riedificarli nel panorama di una ramificazione che dia alimento all'iniziativa regionale intesa come iniziativa di base.
Le cineteche fanno capo a poche e grandi città e alcune di esse, fra cui la Cineteca statale, funzionano prevalentemente come musei e conservatorî del patrimonio artistico e culturale: il problema della diffusione e dell'aggiornamento del repertorio dei film non le tocca ancora oppure è inadeguatamente affrontato sulla falsariga di vecchi e superati criteri divulgativi. Non esistono, salvo che a Milano, Torino e Roma, sale in cui proiettare film d'archivio e non d'archivio, e là dove queste sale

funzionano spesso la fruizione ha gli stessi caratteri di passiva e meccanica ritualità propri del consumismo cinematografico. Non esiste un circuito culturale, giacché i precedenti governi hanno provveduto a smantellare e privatizzare una branca dell'intervento pubblico che era sì, a torto, funzionalizzata a fini di profitto ma che comunque rappresentava un punto strutturale di riferimento per una diversa utilizzazione.
Né sembra, stando agli ultimi accadimenti relativi alla ristrutturazione dell'Ente Gestione Cinema, che si desideri ripristinare il ramo amputato. Esistono, in compenso, centinaia di cinematografi e cine-teatri di proprietà comunale, ma la quasi totalità di questi locali vengono abitualmente ceduti a gestori privati, che se ne avvalgono per i propri commerci. Rari, se non rarissimi, sono i casi in cui i comuni si cimentino in una politica cinematografica tesa ad agevolare le attività del libero associazionismo. Nella scuola il cinema stenta a entrare e, se vi entra, non si esula da un'azione sussidiaria all'insegnamento, che elude sia l'uso autonomo della scrittura cinematografica da parte degli alunni e degli allievi, sia la conoscenza dei classici e dei film più significativi da effettuarsi per il tramite delle aggregazioni studentesche, sia l'individuazione dei nessi che congiungono l'espressione filmica ai contesti della realtà economica, culturale, politica, sociale.
In questo sterminato mare di carenze da ovviare e cui per altro verso corrispondono attenzioni, premure e finanziamenti di svariati miliardi che si appuntano sul cinema mercantile, si è prodighi soltanto di festival e mostre foraggiati dallo Stato ma anche tenuti in piedi grazie alle erogazioni pecuniarie degli enti locali e degli enti per l'incremento turistico.
Non è nostra intenzione riaprire qui, a Bologna, un argomento su cui si è ampiamente dibattuto, di gran lunga in anticipo sulla contestazione delle istituzioni festivaliere, evidenziando motivi critici che più tardi avrebbero avuto una larga generalizzazione. Ci preme tuttavia sottolineare una vistosa contraddizione da cui bisogna uscire, se non si vuole perpetuare un eccessivo dispendio di denaro e trasferire alla Regione l'eredità di istituzioni che hanno una scansione stagionale di vita, sovente sono improntate a intenti di propaganda commerciale e si risolvono in una fiera dello snobismo culturale e di mondanità provinciale. La nostra non è una obiezione moralistica. Abbiamo sempre cercato di distinguere e di differenziare il giudizio, pur non perdendo di vista certe limitazioni congenite, innate finanche nelle mostre più di altre proclivi a rifondarsi. Tuttavia è lecito ribadire che, con l'avvento della Regione, le mostre attendono di essere organicamente collegate alle attività cinematografiche regionali previa una riforma che le tramuti in centri culturali permanenti, disancorati da interessi turistici e para-mercantili, strettamente congiunti a tutte le iniziative promosse per socializzare l'espressione e la comunicazione delle idee. In tale maniera sarà possibile rivalorizzare e riqualificare anche il bagaglio delle esperienze positive e smettere di privilegiare non solamente taluni strati sociali rispetto ad altri, ma anche talune città e zone rispetto ad altre, affatto sguarnite della benché minima — e se preferite — criticabile istituzione culturale cinematografica.
Nel novero delle deficienze cui bisogna porre rimedio, includeremo le cineteche comunali, non perché noi si ritenga che ogni Regione o comune abbia l'obbligo di ricreare in miniatura — all'altezza delle sue disponibilità finanziarie — l'archetipo delle maggiori cineteche pubbliche o private, ma perché, quale che sia la soluzione adottabile, non si sfugge alla necessità di avere strumenti diffusionali autonomi ma sintonizzati alle più dotate fonti di reperimento.

Ad altri relatori, nel corso del convegno, spetta approfondire questi temi particolari e ai convegnisti compete sviscerarli e indicare concrete direttrici di marcia. Mi si permetta però di accennare alla società noleggiatrice statale che, pur dichiarandosi propensa a favorire la circolazione degli esemplari cinematografici meno compromessi o niente affatto compromessi nel conformismo e nella povertà o volgarità intellettuale del cinema di consumo, in effetti non ha ancora definito coerentemente i suoi compiti istituzionali e non ancora ha localizzato né quali siano i suoi

interlocutori, né quali siano le innovazioni da sperimentare e apportare nella messa a fuoco di un contatto fecondo e vivo tra film e pubblico. In essa — è noto — albergano due anime, una commerciale e l'altra culturale, ma la seconda, sebbene si differenzi dalla incompatibile sorella, finisce poi per instradarsi (e prescindiamo dalla pertinenza delle singole scelte attinenti alla distribuzione di questo o quel film) negli stessi camminamenti in cui si veicolano i prodotti cosiddetti commerciali, sicché non solo si infilano i sentieri sbagliati e meno fertili, ma si ricorre a procedure e a canalizzazioni che non si distaccano dalle pratiche del cinema di consumo. Si cambia talvolta la qualità del prodotto lanciato, ma non si cambiano le tecniche dell'offerta e le condizioni dell'approccio al film e alla sua lettura individuale e alla riflessione collettiva.
Ora non v'è dubbio che se la Regione presterà le sue cure all'attività cinematografica, per l'Italnoleggio si dischiude un rapporto cui è difficile sottrarsi. E se è pur vero che l'Italnoleggio deve rimeditare le sue ragioni sociali di essere, dedicandosi unicamente a mete culturali; non è meno vero che l'apparato di cui gode dovrà soddisfare i nuovi fabbisogni che affiorano e sempre più affioreranno sul terreno delle articolazioni regionali. Distribuire pertanto non solo in questa fascia socio-territoriale, collaudando metodi finora mai tentati e seguendo una politica di prezzi popolari, ma distribuire anche film, documentari e materiali che potranno essere prodotti nella cornice della Regione. Ovviamente, non alludiamo a una produzione che imiti o ricalchi i canoni più usuali della narrativa cinematografica; né tanto meno alla proliferazione di documentari encomiastici sulle realizzazioni regionali. Alludiamo invece alle manifestazioni di una cinematografia che, scalzata ogni artificiosa suddivisione specialistica e infranta ogni delimitazione tematica, contenutistica e di metraggi prestabiliti e di catalogazione nei « generi » codificati, criticamente documenti, testimoni, oggettivizzi, agiti e denunci questioni che sono all'ordine del giorno nel tessuto della regione e della nazione.
Infine abbiamo il Centro Sperimentale, non più scuola di cinema e in procinto di assumere una veste inedita. Anche a questo proposito v'è un ponte da gettare poiché, scuola che rimanga o laboratorio che divenga, il Centro, situato a Roma, non copre un arco di esigenze che si estende sull'intiero territorio nazionale. La selezione dei talenti cui lo si costringe è spietata e ingiusta, giacché taglia le gambe a troppe candidature e non stimola attività e quadri cinematografici tra le classi popolari.
Sale comunali, circuito culturale alternativo, libera produzione fuori dei ranghi professionali, promozione dell'associazionismo, mostre superate nelle formule e alla vigilia di una loro ricollocazione, ingresso del cinema nella scuola, accesso alle emittenti televisive e all'editoria delle cine-cassette, distribuzione statale sintonizzata alle nuove strutture della cinematografia, iniziative di cineteca: i problemi si affollano e si addensano ed eviteremo di mescolarli alla rinfusa e di rubare argomentazioni più circostanziate che saranno svolte nel nostro Convegno. Constatiamo, però, che sul piatto vi sono pesi che fanno oscillare l'asse della bilancia soprattutto dal lato delle richieste inascoltate e inaccolte, mentre dall'altro scarseggiano e difettano gli strumenti che servono.

Notavamo, all'inizio, che c'è tutto da inventare. Che c'è da inventare e concretare un rapporto tra Regione e istanze democratiche e popolari del cinema. Più di ogni altra cosa, però, c'è da rivedere la legislazione cinematografica e sostanziarla con princìpi che sono stati sistematicamente rigettati, per proteggere la speculazione e l'affarismo più sfrenato.
Questo vuole dire: avviare un decentramento delle attività cinematografiche, che sia socializzazione del mezzo filmico e affermazione delle autonomie e dell'autogoverno degli strumenti culturali. Questo vuole dire: sollevare gli enti locali dagli ostacoli giuridici e finanziari, che impediscono loro di contribuire a un'opera che li concerne. Questo vuole dire: elaborazione di una legge essenzialmente ispirata a obiettivi di crescita sociale e culturale e che attivi, in primo luogo, strumenti che ora sono inesistenti oppure paralizzati o assolutamente insufficienti. Questo

vuole dire: abrogare le disposizioni di polizia che frenano la libertà di proiezione, e le norme di stampo corporativitisco che disciplinano la concessione delle licenze di agibilità e sono state escogitate per agevolare le più grosse concentrazioni di sale. Questo vuole dire infine che una nuova legge è tenuta a riesaminare la materia cinematografica non più sotto il predominante profilo dell'attività industriale e commerciale.
Ci sembra ovvio che la Regione, con le sue sole risorse, non riuscirà ad assolvere i compiti che le attribuiamo. Ma è altrettanto evidente che una nuova legge del cinema non recepirà le richieste delle forze popolari e culturali se anche attorno all'istituto regionale non si formerà un movimento che reclami una radicale svolta politica e legislativa. Non si tratta, pertanto, di aspettare che a Montecitorio i legislatori si rimbocchino le maniche o che i ministri mantengano fede alle fumose promesse di tanto in tanto dispensate ai giornalisti che li intervistano. Si tratta piuttosto di mettere in moto un meccanismo, di abbozzare i primi passi verso un'articolazione regionale della libera organizzazione cinematografica e di porre coloro che legiferano e amministrano i beni pubblici di fronte all'imprescindibilità di una scelta improcrastinabile e qualificante.

Gianfranco Galletti

Le possibilità istituzionali della Regione per un intervento qualificato nell'ambito della cultura cinematografica

Nel ringraziare gli organizzatori di questo Convegno di avermi chiamato ad esprimere alcune idee circa le concrete « Possibilità istituzionali della Regione per un intervento qualificato nell'ambito della cultura cinematografica », debbo subito chiarire che questa relazione è il frutto di una serie di considerazioni fatte con gli amici della Commissione Consultiva per le Attività cinematografiche del Comune di Bologna in alcuni anni di lavoro e di non inutili esperienze nel settore della cultura cinematografica.
Confesso che, nonostante ciò, non riesco a liberarmi di un certo disagio nel dover affrontare il tema affidatomi. E questo per due ragioni obiettive: la prima è che la Regione si è appena data il proprio statuto e deve ancora prefigurare tempi e modi di intervento in settori socialmente più importanti e qualificanti di quello della cultura cinematografica, inoltre deve « inventare » strumenti nuovi per non correre il rischio — concreto — di ripetere esperienze vecchie, logore, stantie, fallite a livello statale. In queste condizioni è quanto meno presuntuoso pretendere di cominciare oggi e di cominciare parlando del cinema (ma l'amore che portiamo per il cinema e l'importanza, anche sul piano sociale, che gli attribuiamo ci spingono a correre questi rischi; anche perché oggi a noi interessa più affermare dei princìpi e proporre degli istituti che non configurare un ente nei suoi dettagli giuridici ed organizzativi); la seconda ragione di disagio è che non credo molto all'intervento del potere pubblico in settori, quali quello della cultura cinematografica, che ritengo, per convinzione personale, debbano essere lasciati alla spontaneità della dialettica che si instaura liberamente fra le varie forze culturali.
Anche qui, però, senza negare la predetta convinzione, occorre prendere atto che il persistente corporativismo in cui, sotto vari aspetti, si trovano uniti tutti gli operatori del settore cinematografico, l'atavica e sempre crescente miopia del settore distributivo; l'altrettanto atavica e crescente concezione fiscalistica dello Stato, reclamano un immediato concreto intervento.
Ci si deve rendere conto, infatti, che la crisi che investe attualmente la cinematografia è una profonda crisi strutturale dovuta al sorgere di nuove committenze

• L'autore non ha letto la sua relazione — poco prima era stata presentata la mozione ARCI qui a p. 8 — ma ne ha esposto un ampio sunto. (N.d.R.)

(TV, cine-videocassette, scuola, sindacati, partiti e, in prospettiva, la Regione) nell'ambito di una struttura produttiva arcaica. Mentre in altri campi produttivi del Paese si tende verso livelli industriali avanzati, la produzione cinematografica, e quindi anche la distribuzione e il consumo, sono fermi a strutture paleocapitalistiche che mostrano ora chiaramente la loro insufficienza.
Al punto in cui è giunta oggi la situazione, tale crisi può essere superata solo con un adeguato e qualificato intervento pubblico, inteso in senso diverso rispetto al tradizionale intervento dello Stato (dimostratosi, non solo insufficiente, ma spesso oggettivamente una causa di aggravamento ulteriore della situazione). Peraltro l'importanza di un intervento pubblico a livello nazionale e locale, nel campo della cultura cinematografica non è cosa facilmente riconosciuta.

In genere, essendo il film, come spettacolo di massa, un prodotto dell'industria a struttura privata, si vede un intervento pubblico in questo settore solo sotto il profilo del controllo censorio e della protezione dell'industria nazionale.
Viceversa, si attribuisce senza discussione agli organismi pubblici, anche locali, il compito di sostenere finanziariamente altre forme di spettacolo, ritenute culturali in modo specifico: il teatro, il melodramma e le attività musicali in genere, attività tutte prive da tempo di una loro autonomia economica e finanziate pedissequamente fino al 90 per cento dei loro bilanci, nel nome di finalità sociali e culturali che tali attività indubbiamente perseguono ma che, il più delle volte, raggiungono solo in parte, incapaci come sono di rinnovarsi e di adeguarsi alle mutate realtà ed esigenze del mondo d'oggi.
Forse sarebbe giusto dichiarare in modo aperto che spesso il danaro pubblico viene impiegato a dar vita apparente a dei cadaveri, ed elargito, molte volte, sotto la pressione di interessi e privilegi categoriali che ben poco hanno a che fare con le finalità generali testé indicate. Ma basti in questa sede sottolineare che il carattere acritico di molte sovvenzioni è ormai diventato un pregiudizio culturale e una convenzione politica; tanto che non si trova più oggi chi abbia il coraggio di denunciare le gravi passività assunte dallo Stato e dagli enti locali per sostenere in modo artificiale forme di rappresentazione che, se ripensate in modo nuovo e coraggioso, potrebbero pienamente giustificare l'impiego del pubblico danaro e, se non ritrovare la capacità di giungere ad una completa autonomia finanziaria, certamente vedere notevolmente ridotti i loro pesanti deficit. Questo pregiudizio impedisce ancora oggi che sia riconosciuta adeguatamente, a livello politico ed amministrativo, la funzione culturale di massa che il cinema svolge, come una vasta letteratura sociologica riconosce da tempo. Certo la produzione cinematografica, dato l'abbandono dei film al meccanismo del mercato dove spesso la merce cattiva scaccia quella buona, è spesso deteriore. Ma proprio di qui deriva la necessità di un intervento pubblico rivolto a proteggere quei prodotti cinematografici che abbiano una dignità culturale e artistica, a curarne la distribuzione e infine a stimolarne la produzione. Un tale intervento, proprio perché sarebbe rivolto in modo diretto e continuo a grandi masse di cittadini, specie di giovani, assumerebbe una indubbia rilevanza culturale e sociale. In Emilia, ad esempio, potrebbe assumere carattere di esemplarità. Non solo, infatti, esistono nella nostra regione esempi di collaborazione proficua fra le diverse forze culturali interessate ai problemi dello spettacolo, esempi che si traducono in efficienti forme organizzative (Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta, ATER, ecc.) ma esiste tutto un tessuto culturale che trova i suoi punti di forza negli enti locali e negli organismi di base (circoli, cineclub, cineforum, case del popolo, ARCI, ecc.), ed è in grado di sostenere e facilitare un intervento programmato nel settore cinematografico.

In questo quadro va sottolineata l'attività svolta finora dalla Commissione cinematografica del Comune di Bologna, nata da una felice intuizione dell'Amministrazione comunale che, prima in Italia, ha progettato ed attuato una politica culturale nel settore cinematografico, istituendo, con l'appoggio di tutti i gruppi consiliari, fin dal 1962, presso l'Assessorato delle Istituzioni Culturali, una Commissione consultiva

per le attività cinematografiche. Tale Commissione ha potuto operare attivamente anche grazie al suo carattere atipico. Occorre insistere su questo aspetto: la Commissione è composta da un gruppo di intellettuali che, in vario modo, sono interessati ai problemi del cinema; pertanto essa vive sulla spontanea convergenza di effettivi interessi culturali e non sul dosaggio degli equilibri politici e sulle operazioni defatiganti di compromesso che rendono precaria la vita di molti enti culturali, spinti a cercare facili accordi su progetti di tipo tradizionale. Ma questo carattere atipico della Commissione, se costituisce la sua forza, è anche la causa della sua debolezza. Da un lato infatti la Commissione ha trovato in se stessa una capacità di promozione culturale che tende continuamente a travalicare i limiti della funzione consultiva; dall'altro, non avendo essa una precisa autonomia istituzionale e mancando perciò dei necessari strumenti operativi, ha dovuto frequentemente limitare i propri interventi in ogni settore dell'attività di sua competenza.
Pur nello spazio ristretto in cui è attualmente costretta a operare, la Commissione, grazie anche alla determinante collaborazione offertale dalla Direzione della Biblioteca comunale, ha potuto porre le basi delle seguenti attività istituzionali: a) cineteca; b) biblioteca cinematografica; c) fototeca; d) discoteca cinematografica; e) cinema d'essai; f) collaborazione con la Mostra del Cinema Libero di Porretta.
Cineteca. I criteri a cui la Commissione si ispira per la dotazione della Cineteca sono:
1) antologico: raccolta dei classici della storia del cinema, allo scopo di informare i giovani e di offrire agli studiosi i documenti necessari;
2) specialistico in una duplice direzione: *a*) raccolta di documenti cinematografici riguardanti la città di Bologna e la regione Emilia-Romagna; *b*) raccolta di film di tipo sperimentale-avanguardistico con l'intento di caratterizzare la cineteca in questo senso.
Le difficoltà incontrate sono molteplici; le cineteche non consentono la riproduzione del materiale da loro conservato, se non alla condizione di scambiarlo con altre pellicole; l'acquisizione di pellicole presso enti o proprietari privati è resa problematica dall'eccessivo ritardo con cui l'Amministrazione comunale effettua i pagamenti. Nonostante ciò la Cineteca fornisce già da qualche tempo un prezioso servizio agli studiosi, specie ai giovani laureandi in discipline cinematografiche, reperendo per essi le documentazioni filmografiche e permettendo di studiarle sulla moviola di cui la Cineteca stessa è dotata. E' giusto sottolineare la novità e l'importanza di questo servizio, che crea di fatto un rapporto diretto di collaborazione fra la Cineteca e l'Università (Istituto di Storia dell'Arte, Cattedra di filmologia).
Biblioteca cinematografica. Si tratta di una biblioteca specializzata, che tende a raccogliere tutta la letteratura dedicata alla cinematografia, nonché, più in generale, quella riguardante i problemi artistici, sociologici e antropologici della cultura audio-visiva. E' ordinata secondo il moderno criterio della scaffalatura aperta e dotata di un'apposita sala per la consultazione. La Biblioteca possiede ora più di 1000 volumi, circa 70 riviste e pressoché tutte le pubblicazioni straniere, che sono tenute regolarmente aggiornate.
Fototeca. Il criterio ispiratore della raccolta è quello di documentare la vita, il costume e il lavoro della città e della provincia insieme con le trasformazioni urbanistiche e lo sviluppo del patrimonio culturale.
Discoteca. Una cineteca moderna, così come raccoglie insieme con le pellicole i libri che riguardano la cultura cinematografica, deve dare la possibilità agli utenti di ascoltare e studiare le musiche originali delle colonne sonore che presentino qualche interesse artistico e culturale. Per questo la Cineteca è stata dotata di una discoteca specializzata che entrerà in funzione fra poco.
Cinema d'essai. Un'attività cinematografica veramente incisiva non può limitarsi al reperimento e alla conservazione del materiale cinematografico, ma deve attivamente intervenire nel gioco stesso del mercato per realizzare condizioni favorevoli alla divulgazione dei prodotti culturalmente validi. Per queste ragioni la Com-

missione ritiene che una delle sue più felici realizzazioni sia quella del cinema d'essai, un'attività che, come si è già detto, incontra il consenso di un pubblico di massa in gran parte giovanile, e che costituisce un modello cui si attengono iniziative analoghe in altri centri della regione.
Per chiarire il significato del successo che il cinema d'essai ottiene da qualche anno, occorre tener conto di due fattori: 1) il cinema d'essai bolognese è legato alla struttura originale e inedita dell'intervento di un organismo pubblico sul piano della direzione culturale; 2) le programmazioni d'essai hanno creato un largo pubblico, prevalentemente giovanile e in continua espansione. Mentre infatti la gestione del cinema è privata, non avendo la Commissione a disposizione una sala di proprietà pubblica da gestire direttamente, la direzione culturale è interamente affidata alla Commissione che accompagna le proiezioni con schede filmografiche compilate da specialisti e atte a fornire al pubblico un orientamento critico per la lettura del film. Inoltre, sempre come assistenza culturale, si ha cura di invitare i registi dei film italiani a incontri-dibattiti con gli spettatori. Infine va rilevato il prezzo politico che si tiene per il cinema d'essai, 500 lire, che costituisce il più basso prezzo per la prima visione che sia possibile praticare.
Il successo della programmazione d'essai è anche confermato dall'interesse che tale attività ha saputo suscitare presso i gestori di altre sale cinematografiche, i quali, in accordo con i consigli di quartiere, hanno chiesto alla commissione di dirigere culturalmente una loro programmazione d'essai. La Commissione ha accolto l'invito rivoltole dal Cinema Vittoria di Borgo Panigale, dove dal novembre scorso le programmazioni d'essai si svolgono con successo per un giorno alla settimana. E più recentemente (dall'inizio del novembre scorso) ha potuto accogliere altri inviti dello stesso tipo dai quartieri San Donato e Costa-Saragozza dove funzionano ora rispettivamente il President (tutti i mercoledì) e l'Apollo (tutti i giovedì).

Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta. La Commissione ha collaborato validamente all'allestimento delle due ultime edizioni di questa rassegna e dei convegni, come l'attuale, organizzati nell'ambito della mostra stessa. Si deve anche mettere in evidenza che, sul modello della Commissione bolognese, sono sorti altri organismi analoghi in altri centri della Regione ed hanno avviato interessanti iniziative.

Se ci siamo dilungati, ed in modo così minuzioso, sulle attività della Commissione cinematografica del Comune di Bologna, è perché essa svolge, sia pure in modo necessariamente discontinuo in un ambito limitato e con pochissimi mezzi, una serie di attività e di interventi che, per sviluppare tutta la loro efficacia in profondità e in estensione hanno bisogno di essere realizzati in modo organico e continuativo oltre che allargati a tutto il territorio della regione. E' pertanto da questa esperienza e dalle considerazioni che tale esperienza suggerisce che nasce spontaneamente, logicamente, la necessità e la richiesta di un intervento della Regione nell'ambito della cultura cinematografica. Per confermare a noi stessi l'opportunità e l'attualità di tale intervento, basta che consideriamo la situazione in cui versa oggi la cinematografia. In una parola è sufficiente mettere in evidenza come da più parti, anche da quelle tradizionalmente meno sensibili a questo discorso, come l'AGIS, si veda oggi nella diffusione del cinema di qualità uno degli strumenti per superare la crisi della cinematografia e si tenti di muoversi in questo senso sollecitando e promuovendo la costituzione di un circuito di cinema d'essai (a questo proposito ciò che tutti notano è l'esigenza di un ampio pubblico giovanile desideroso di film che agitino i più scottanti problemi contemporanei e già esiste un'ampia produzione in questo senso che rischia di divenire una moda e di appiattire tutto secondo i consueti moduli dell'industria culturale).
In realtà il problema del cinema d'essai appare decisivo, poiché solo con un ampio circuito di sale d'essai è possibile raggiungere una forza contrattuale, a livello di trattativa con il noleggio, tale da incidere sulla distribuzione e, indirettamente, anche sulla produzione o, almeno, sull'importazione di film culturalmente impor-

tanti prodotti all'estero che non trovano compratori nel nostro Paese. Questo è un dato ormai acquisito. Da molte parti infatti si cerca in vari modi di realizzare un tale obiettivo. Ciò che invece generalmente sfugge è che il problema del circuito d'essai è strettamente collegato con quello della distribuzione, degli istituti di cultura cinematografica, dei circoli che svolgono attività cinematografiche, delle scuole, ecc., cioè con un complesso organico che presuppone un intervento qualificato come solo la Regione può assicurare. Infatti si tratta di costituire, su base regionale, un circuito di cinema d'essai a programmazione continuata (almeno uno per ogni capoluogo provinciale) collegati ad una ben più numerosa serie di cinema d'essai con programmazione limitata ad alcuni giorni la settimana e operanti sia nei capoluoghi (come il Vittoria, il President e l'Apollo di Bologna), sia nei piccoli centri dove non è pensabile, almeno per ora, un cinema d'essai a programmazione continua.

Immediatamente connesso a tale circuito, che già di per sé avrebbe una forza contrattuale sufficiente ad ottenere dal noleggio molti dei film culturalmente validi, reperibili sul mercato italiano, è il problema di costituire una distribuzione regionale, magari collegata a un'organizzazione nazionale. Si tratta di dar vita ad un organismo in grado di acquistare sul mercato estero film culturalmente validi che altrimenti non verrebbero importati, sottotitolarli, o doppiarli a seconda dei casi, e metterli in circolazione. Ciò potrebbe avvenire senza rischio economico poiché, sulla base di un circuito d'essai regionale già costituito, i costi sarebbero ammortizzati dai passaggi nelle sale d'essai della regione, aggiungendo che, nel caso di film a ciò idonei, molti altri passaggi sarebbero assicurati dai circoli (ARCI, Cineforum, ecc.).

A proposito di collegamento fra cinema d'essai e circoli del cinema, è importante notare che, pur operando in ambiti e con strumenti diversi, essi hanno sempre più frequentemente in comune una parte di materiale filmico sia relativo alla storia del cinema (vecchie pellicole che la problematica culturale contemporanea rende di attualità e ripropone sul mercato), sia relativo alla sperimentazione contemporanea. Il problema del reperimento e della distribuzione di tale materiale non può essere affrontato in modo soddisfacente se non da una cineteca che abbia tutta la struttura necessaria anche per la conservazione del materiale stesso. Si rende necessaria quindi la costituzione di una cineteca regionale che, assieme alla tradizionale funzione di conservazione del materiale filmico, sappia assumere i moderni compiti della promozione culturale a tutti i livelli, nonché instaurare utili rapporti con le scuole, da quelle elementari alle Università. Infatti oltre a porsi come un indispensabile servizio per i circoli (fornire loro i film, reperirli presso altre cineteche anche straniere, assicurare assistenza culturale, ecc.), la cineteca deve divenire un centro di studi cinematografici in grado di assicurare agli studiosi di tale disciplina, agli studenti che sul cinema preparano le loro dissertazioni di laurea, ecc. tutta l'assistenza necessaria (in parte la Cineteca del Comune di Bologna già assolve questa funzione) e deve trovare i giusti collegamenti non solo con l'Università (il che è ovvio, soprattutto dove esiste, come a Bologna, una cattedra di filmologia: anzi è stato con recentissimo decreto presidenziale riconosciuto un corso di laurea nelle discipline dello spettacolo), ma con tutte le scuole di ogni ordine e grado. Né va sottaciuto che la riforma universitaria in corso di elaborazione, ponendo come struttura base degli studi superiori il *Dipartimento*, creerà prospettive nuove circa i problemi relativi alla collaborazione tra i diversi centri nei quali si svolge l'attività culturale cinematografica e porrà le premesse di una reciproca integrazione, pur nell'ambito delle autonomie proprie a ciascuno di tali centri.

Del resto è noto che l'impreparazione del pubblico cinematografico italiano è in larga misura dovuta anche alla totale assenza della cultura cinematografica dai programmi scolastici (il centro sussidi audiovisivi è del tutto insufficiente). Una tale situazione può essere modificata anche attraverso l'opera, svolta in collegamento con la scuola, di un Istituto specializzato quale una cineteca (programmi

per gli studenti, corsi sulla storia del cinema, avviamento alla lettura dei film, ecc.). Naturalmente la cineteca, con la biblioteca cinematografica e la fototeca, dovrebbe avere delle sezioni provinciali in grado di assicurare un rapido ed efficiente collegamento tra tutti i centri regionali ed il capoluogo, sia per quanto riguarda l'invio di pellicole, sia per quanto riguarda l'assistenza culturale (per quanto riguarda i libri e le riviste cinematografiche più correnti si potrebbe provvedere a costituire una dotazione per ogni sezione sul modello di quanto è già svolto, a livello di Provincia, dal Consorzio provinciale per la pubblica lettura).

A questo punto risulta chiaro che il modo più idoneo per realizzare il complesso di interventi qui delineato è costituito da un'attività centralizzata, che affidi ad un organismo regionale, come potrebbe essere un istituto cinematografico, la direzione e organizzazione, nelle sue linee generali, di tutta la cultura cinematografica della regione. Infatti, se si vuole costituire un circuito di cinema d'essai in grado di incidere sulla distribuzione, è necessario che le programmazioni siano decise unitariamente per tutto il circuito d'essai regionale. Contrattare i film con il noleggio a nome di tutti i cinema d'essai della regione significa disporre della giusta forza contrattuale. Lo stesso discorso vale per ciò che riguarda l'acquisto e la distribuzione dei film. Se si vogliono ammortizzare i costi di acquisto, sottotitolatura, ecc. dei film con i passaggi nel circuito regionale, è necessario essere certi che i film acquistati verranno programmati da tutti i cinema d'essai della regione. Nell'acquistare un film si fa quindi una scelta culturale che deve essere valida per tutto il circuito. A maggior ragione il discorso dell'istituto regionale è valido per quanto riguarda la cineteca, che non può essere se non una per tutta la regione, anche se dovrà mettere a disposizione permanente delle varie sezioni provinciali copie delle pellicole possedute. Anche per quanto riguarda i circoli, dei quali la cineteca accoglierà le sollecitazioni e le esigenze, la scelta delle pellicole da reperire per l'acquisto, delle pellicole da riprodurre per metterle in circolazione, e dei servizi culturali da prestare, dovrà essere decisa attraverso una valutazione largamente comprensiva e attraverso una scelta culturale partecipata e sulla base di tutte le sollecitazioni ed esigenze dai vari centri della regione.
Si tenga conto inoltre, e questo vale anche e non secondariamente per i cinema d'essai, che fra i servizi culturali che vanno prestati c'è quello della compilazione di schede filmografiche (come ora si fa per i cinema d'essai bolognesi) alle quali dovranno aggiungersi monografie, filmografie, ecc. Questo servizio, se vuol essere culturalmente qualificato, tempestivo, ecc. deve essere fatto dal centro per tutti i fruitori del servizio stesso. La stessa scheda filmografica accompagnerà il film in tutti i suoi passaggi nei locali d'essai della regione, così come una monografia o altro sussidio accompagnerà la medesima proiezione nei circoli.
La Regione, istituzionalizzando l'iniziativa e la politica culturale nel campo cinematografico, può valersi di enti e di organizzazioni, decentrare servizi e costiture il punto di convergenza di tutte le forze culturali che agiscono in questo settore, aumentandone l'operatività e recependone nel contempo le esperienze e le istanze. E' evidente che, una volta stabilito che la programmazione culturale del circuito avviene in forma centralizzata, l'assistenza culturale più efficace può venire solo da parte dell'organismo che ha presente tale programmazione nel suo complesso e ha quindi la capacità piena di svolgere parallelamente un discorso culturale di ampia prospettiva.
Non ci nascondiamo, naturalmente, i rischi che comporta la costituzione di un istituto come quello delineato, rischi che occorre prevenire fissando fin d'ora alcune condizioni. Intanto non bisogna pensare alla creazione di una nuova struttura burocratica: l'istituto può costituirsi rapidamente avvalendosi, con opportuni coordinamenti e potenziamenti, di istituti e forze culturali già esistenti e dei quali abbiamo ampiamente parlato, oltre che delegando adeguatamente agli enti locali tutto quanto può essere da loro efficacemente svolto.
Chiarito questo punto, è necessario premettere che, come condizione indispensabile, deve essere rifiutato senza alcuna possibilità di compromesso il criterio di

rappresentatività partitica negli organismi direttivi dell'istituto. A questo proposito vale la pena di ricordare le gravi conseguenze che tale criterio può provocare e di fatto provoca negli organismi statali, dove alcuni istituti cinematografici sono paralizzati dal fatto che i partiti non riescono ad accordarsi su una vicepresidenza. Non solo per questo esempio macroscopico, ma per altri minori, anche se non meno incisivi, va scartata una struttura che preveda una ripartizione a livello partitico (di maggioranza e di minoranza) della gestione dell'istituto: si pensi ad esempio che non sempre i partiti, o taluni partiti, dispongono di uomini veramente « qualificati » (nel senso originario della parola, non in quello di benemerenze acquisite nel partito che segnala per la nomina); che l'esperienza della Commissione cinema del Comune di Bologna mostra che gli intellettuali che ne fanno parte, a cominciare dal Presidente delegato dal Sindaco, pur essendo ideologicamente qualificati, non sono per la maggior parte iscritti ad alcun partito e, in ogni caso, non sono stati indicati meccanicamente dai partiti.

Per quanto riguarda poi le effettive possibilità, giuridicamente fondate, che la Regione possa intervenire nel settore specifico della cultura cinematografica e della cinematografia in genere, è nostra convinzione, anzitutto, che quando il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, oggi competente in tale materia, trasferirà alle Regioni il turismo, si consentirà tale passaggio, in base all'art. 117 della Costituzione, anche per lo spettacolo. In ogni caso è noto che la Carta costituzionale repubblicana del 1948 laddove nel citato art. 117 stabilisce le materie per le quali le Regioni hanno potere di emanare norme legislative appare, oggi, non solo a giudizio degli uomini politici delle più diverse parti, ma di quello dei più qualificati giuspubblicisti, non più rispondente alla realtà sociale, economica e politica del Paese. Se non si può imputare al Costituente del 1947 di non aver saputo prevedere né le lunghe more che si sarebbero frapposte tra la promulgazione della Costituzione e l'attuazione della Regione, né le realtà politico-sociali nelle quali, al momento dell'attuazione del precetto costituzionale relativo, l'istituto regionale si sarebbe trovato ad operare, mi sembra si possa dire a buon diritto che l'elencazione dei poteri legislativi, contenuta nell'art. 117, è (ed era) insufficiente ed estremamente angusta (si pensi soltanto al fatto, veramente paradigmatico che oggi l'istituto regionale deve misurarsi con i problemi creati dalla programmazione economica nazionale, non quale semplice fruitore di soluzioni adottate al centro, ma quale autentico protagonista).
Che un ampliamento dei poteri delle Regioni, quali queste reclamano, debba avvenire attraverso una legge di revisione costituzionale o attraverso quella provvidenziale « interpretazione evolutiva » degli istituti e delle norme « inventata » dai giuristi e che sembra, oggi, prevalere, con un adeguamento costante progressivo delle norme e degli istituti alla concreta e sempre mutevole realtà, non è certo questa la sede per esaminare. Un punto sicuro — per quanto riguarda la « proiezione » delle Regioni nel vivo dell'attività culturale, o meglio dei loro intendimenti non solo di mera « assistenza » alle istituzioni già operanti, ma di vera e propria « promozione » con un ripensamento critico e costruttivo di tutto il tessuto culturale di ogni singola regione — è offerto, in molti casi, dal dettato statutario delle singole Regioni.
Lo statuto dell'Emilia-Romagna, ad esempio, prevede all'art. 3, punto *m*, che la Regione operi per « favorire lo sviluppo della cultura ». Di più; lo stesso Statuto, all'art. 62, ultimo comma, afferma che « per gli enti che svolgono attività concernenti particolari settori economici e sociali la legge regionale stabilisce modalità che garantiscono il carattere democratico degli organi ».
Noi riteniamo che le necessità obiettive di sviluppo della cultura, in una con la volontà delle forze politiche delle singole Regioni, e sulla base della Costituzione e degli statuti regionali, sapranno trovare il tempo e il modo per intervenire concretamente ed efficacemente in un settore di tanta importanza, che interessa larghe masse di cittadini, di lavoratori, di giovani, qual è quello della cultura cinematografica. In ogni caso è compito degli intellettuali, dei lavoratori, dei giovani, utiliz-

zare presto e bene i mezzi e gli strumenti democratici che la Costituzione e gli istituti regionali mettono a loro disposizione per indurre le forze politiche a muoversi su questa strada.

Ivano Cipriani

Televisione e decentramento

Nel raccogliere il materiale per questa relazione mi è capitato di rileggere una lettera aperta — e mi si perdoni l'autocitazione — che nel 1965 pubblicai sul quinto e, purtroppo, ultimo numero della rivista « Televisione ». La lettera rispondeva alla relazione, integralmente riportata in quello stesso numero della rivista, di Cesare Mannucci al convegno « Milano e la RAI-TV » che si era tenuto nella capitale lombarda e nel corso del quale erano state avanzate alcune proposte molto concrete, anche se discutibili — ma di questo diremo appresso — sul problema del decentramento della RAI-TV. Vorrei qui rileggere il testo di quella lettera perché mi sembra che, a parte le correzioni necessarie, dettate dalle vicende di questi ultimi cinque anni e, in particolar modo, dalla istituzione delle Regioni, fossero in essa contenuti una serie di punti sui quali è necessario soffermarsi anche oggi, dicembre del 1970, alla vigilia della scadenza della convenzione tra lo Stato italiano e la società RAI-TV che detiene il monopolio delle trasmissioni radiotelevisive nel nostro paese, della loro gestione e amministrazione e del loro controllo di fatto.
Ecco il testo di quella lettera: « Caro Mannucci, la nostra Rivista ha ritenuto non soltanto opportuno, ma interessante e utile pubblicare il testo della tua relazione al Convegno "Milano e la RAI-TV" per due motivi: 1) perché è questa la prima volta che il problema del decentramento viene posto in termini concreti e precisi, ovvero nel quadro di una concreta e precisa proposta; 2) perché ritenendo tale problema uno di quelli fondamentali da avviare a soluzione per la riforma della radio-TV in Italia, il tuo scritto ci permette di aprire un dibattito che vorremmo proseguire oltre questo numero. Decentramento non è una parola che indichi soltanto una struttura tecnico amministrativa; è in questo caso un modo di definire la natura stessa di un rapporto che non intercorre esclusivamente tra i membri di uno stesso organismo — dirigenti, funzionari, dipendenti, personale artistico, centri di produzione, sedi ecc. — ma tra questo stesso organismo-azienda e i consumatori del suo prodotto. Decentramento significa innanzitutto, a mio avviso, la rottura di un monopolio decisionale sottratto ad ogni controllo e responsabilità — e qui non insisto sulla natura attuale di questo monopolio e sulla natura dei condizionamenti cui è sottoposto —, rottura che può avvenire attraverso la collaborazione attiva — come suggerisce la famosa sentenza della Corte costituzionale — degli organi dirigenti della RAI-TV con le associazioni e le organizzazioni culturali, politiche e sociali in cui si articola la nostra democrazia, vuoi al livello del "centro" vuoi a quello periferico. Decentramento significa in secondo luogo, e qui sono d'accordo con te e con gli amici che hanno organizzato il convegno milanese, anche diversa amministrazione del grande apparato radio televisivo, tenendo ben ferme le sue attuali divisioni in centri regionali di produzione radio e TV. Significa cioè dare a Milano e a Torino, a Bologna e a Palermo, a Napoli e a Genova, ecc. l'autonomia necessaria a realizzare programmi, a stabilire rapporti con i centri vivi, culturali, sociali e politici, di ogni rispettiva zona, pur nel quadro di un coordinamento agile e privo di ogni pesantezza burocratica e pur tenendo presente la necessità di una unitarietà di indirizzo per quanto riguarda certi momenti della produzione televisiva o radiofonica. Personalmente non credo che la *burocrazia* (nell'accezione negativa, degenerata dalla parola. *N.d.A.*) sia parto esclusivo di una città o di un'altra, di una psicologia collettiva o di una scelta del destino. Credo piuttosto che la burocra-

zia sia sempre il frutto di un sistema o delle degenerazioni di un sistema. Si può essere perfetti burocrati a Roma come a Milano, a Palermo come a Torino, a Londra come a New York, a Mosca come a Parigi, se le strutture del sistema all'interno del quale si lavora partoriscono come legge del proprio funzionamento la burocrazia stessa, che ha sempre una propria logica interna, e non è un accidente procurato dal sole o dall'umidità. Studiamo dunque se le vie del decentramento passano per il secondo programma, se una utilizzazione particolare di questo canale, cioè, potrà favorire un cambiamento delle attuali strutture della RAI-TV; studiamo se il decentramento debba attuarsi progressivamente, prendendo le mosse da Milano invece che da Palermo, da Cagliari o da Roma, ma teniamo presente come prima e inderogabile necessità quella di una radicale riforma della attuale legislazione che regola la vita della RAI-TV, degli attuali rapporti tra radiotelevisione e governo, tra radiotelevisione e pubblico (che poi significa tra radiotelevisione e società italiana) ».

Mi sembra che proprio sulla base di questa serie di osservazioni e di riflessioni — sia pure invecchiate di cinque anni — si possano oggi esaminare alcuni aspetti del problema:

1) lo stato attuale della gestione, da parte della RAI-TV, dei propri impianti, del proprio personale e del proprio prodotto, nel quadro di una politica ormai quasi ventennale e anche nel quadro degli stessi regolamenti e leggi;
2) il problema del decentramento;
3) il rapporto tra decentramento e Istituto regione;
4) il rapporto tra il decentramento del mezzo di comunicazione radiotelevisivo e gli altri mezzi di comunicazione di massa, di informazione o di comunicazione sociale e culturale in genere;
5) le indicazioni operative, che, sia pure allo stato di primo approccio, ma anche in relazione al movimento di base in atto per la riforma della radiotelevisione in Italia e per lo stesso decentramento, possono essere sottoposte a discussione e trasformarsi quindi in attività concreta, in iniziative e organizzazione.

La RAI-TV è suddivisa in Sedi e Centri. Questi ultimi sono le fabbriche delle immagini e delle parole, i punti dove esistono le attrezzature necessarie per dar vita a quei programmi che ogni giorno ascoltiamo alla radio o vediamo alla TV. Di questo genere di fabbriche la RAI-TV ne possiede quattro: a Roma, a Milano, a Torino e a Napoli. Le Sedi sono rappresentate da fabbrichette, sì e no in grado di trasmettere qualche gazzettino regionale, di effettuare qualche ripresa filmata, di servire da locali di rappresentanza o da uffici di corrispondenza. Nel centro-nord ne abbiamo 8: Bologna, Bolzano, Genova, Trieste, Venezia, Ancona, Firenze, Perugia; nel sud e nelle Isole soltanto 6: Bari, Cosenza, Pescara, Potenza, Catania, Palermo. Nel centro-nord lavorano, presso sedi e centri, 9.038 dipendenti, dei quali quasi il 50%, cioè 4.533, nella sola Roma; in tutto il sud e nelle isole i dipendenti sono 1.102, un quarto di quelli romani e la metà di quelli impiegati presso la direzione generale. Gli *studi* per realizzazioni televisive alla fine del 1969 erano nel centro-nord 21, a Napoli 3. Roma sola ne possiede 12. Le sedi periferiche ne hanno 1. Dal 1966 ad oggi sono stati costruiti 2 nuovi studi nella capitale, uno a Torino e uno — quello solo esistente — nelle sedi periferiche. E quando diciamo « sedi periferiche » parliamo di città come Bologna o Firenze, Palermo o Cagliari.
Telecinema, cioè gli apparecchi necessari a proiettare il materiale filmato in televisione: nel centro-nord se ne hanno 25 (di cui la metà a Roma); a Napoli 4, nelle restanti sedi 9. *Pullman (pesanti) per riprese esterne*: centro-nord 7, Napoli 1, altre sedi 4. Si tenga conto che questi pullman sarebbero necessari proprio là dove non esistono altre attrezzature e potrebbero servire per il « pronto intervento ». Per il pronto-impiego, si può obiettare, ci sono le piccole squadre di tecnici e di giornalisti che si recano subito sul posto. Ma queste squadre hanno bisogno, tra l'altro, di *cineprese*. Ed ecco la situazione: Roma 133 cineprese, Milano 63, Torino 7, Napoli 7, sedi periferiche 47. Tra il 1966 ed oggi le cineprese in dotazione

alla sede di Milano sono raddoppiate, quelle in dotazione a Roma sono aumentate di ben 48 unità — più di quanto ne possiedono tutte le sedi periferiche messe insieme — mentre quelle delle sedi sono passate da 31 a 47. *Telecamere*: centro-nord 48 (Roma 28), Napoli 6, sedi periferiche 13. Tra il 1966 e oggi le telecamere romane sono aumentate da 21 a 28, quelle delle sedi periferiche da 12 a 13. I dati che vi abbiamo fornito sono stati scelti tra quelli offerti dall'*Annuario RAI - 1967* e dalle tabelle illustrative di *Relazione e bilancio 1969*, due pubblicazioni ufficiali della RAI-TV.

Ci troviamo dunque di fronte ad un fenomeno macroscopico di accentramento e di accentramento burocratico. Un fenomeno che è maturato su basi storiche, naturalmente, le quali spiegano, ma non giustificano il fenomeno stesso e, soprattutto, la volontà politica — perché si tratta anche di volontà politica — di mantenere in piedi questo sistema accentrato e burocratico. In alcuni convegni di studio e all'interno della stessa RAI si è soliti ripetere che nel processo unitario italiano ha vinto l'ipotesi di Cavour — uno stato nazionale nato e cresciuto intorno ad una monarchia, quella sardo-piemontese — e non l'ipotesi federalista di Cattaneo. Ma per spiegare il fenomeno della concentrazione radiofonica prima, e televisiva poi, non occorre andare tanto indietro nel tempo, anche se questo può essere interessante per un esame in altra sede. Basterà ricordare, invece, altri momenti più recenti della nostra storia. Scriveva Cesare Mannucci nella relazione a quel convegno milanese di cui parlavo all'inizio: « Fu il governo di Mussolini a stabilire quante stazioni l'URI (poi EIAR) dovesse impiantare, e in quali città. Beninteso, la pluralità delle emittenti era dovuta solo al fatto che la radiofonia si trovava ancora in una fase primitiva, per cui il territorio nazionale non poteva essere facilmente coperto da un'unica stazione. Era una pluralità meramente tecnica, perché le stazioni non potevano trasmettere che i comunicati del governo e delle autorità fasciste, e le notizie dell'Agenzia Stefani: e per il resto era sempre il regime fascista che parlava, la cultura del regime, l'arte del regime, il sindacato e l'industria asserviti al regime, ecc. Solo alla caduta del fascismo l'accentramento si è spezzato, ma per lo spazio di un mattino. Dopo la Liberazione, infatti, le stazioni radiofoniche non solo si aprirono alle voci dei partiti politici e delle diverse correnti di opinione, ma ebbero anche per la prima volta, in una certa misura, una vita autonoma. Radio Milano, radio Firenze, radio Torino, radio Roma, radio Bari, ecc., non furono solo delle sedi radiofoniche distaccate, ma anche dei centri da cui si diffondevano voci e programmi che riflettevano gli interessi e i fermenti nuovi delle rispettive città e delle loro aree d'influenza. Gli impianti erano stati danneggiati dalla guerra, il paese era pressato da problemi di sopravvivenza, ma quell'esperienza indicò certamente una prospettiva nuova che però fu rapidamente richiusa. Nel 1945, il presidente del Consiglio Parri (e, sia detto tra parentesi, non mi sembrerebbe corretto mettere oggi da parte o sottacere le responsabilità delle stesse forze democratiche e del movimento operaio. *N.d.A.*) incaricò l'allora sottosegretario all'istruzione, alle arti e allo spettacolo, Carlo Ludovico Ragghianti, di preparare una memoria sulla sistemazione dei servizi radiofonici. Ragghianti stese un progetto che contemplava, oltre a garanzie del tipo di quelle allora vigenti per la BBC, un'articolazione autonomista di stazioni e gestioni. Il progetto non ebbe seguito. E quando nel 1947 il governo tripartito emanò il decreto che ancor oggi regola l'attività della RAI-TV, non si occupò affatto del problema del decentramento e delle autonomie. Istituì la commissione parlamentare di vigilanza (conservando però la dipendenza dell'ente concessionario dal potere esecutivo), mutò un poco la composizione della commissione ministeriale per le direttive culturali e artistiche, e lasciò tutto il resto praticamente come prima. Fu certamente un provvedimento poco meditato, affrettato, insufficiente: che la Convenzione tra lo Stato e la Rai-TV del 1952 ha lasciato immutato nelle linee essenziali. Che sia una regolamentazione insufficiente è confermato dalla sentenza emessa nel 1960 dalla Corte costituzionale, la quale ha incitato il legislatore a garantire con nuove leggi il

diritto di utilizzazione dei mezzi di comunicazione tutelato dall'art. 21 della Costituzione. Perciò l'EIAR, diventato Rai, è entrato nella nuova fase della sua vita con la fisionomia di ente accentrato che aveva avuto sin dall'origine. E' una continuità che l'indifferenza della legge ha favorito, ma che ha radici anche nella particolare natura giuridica dell'ente concessionario (oltre che nelle inclinazioni dei dirigenti che si sono susseguiti) ».
Più avanti, sempre nella sua relazione, Cesare Mannucci si chiedeva se, ad esempio, motivi economico-finanziari, di risparmio, avessero dettato questa politica e rispondeva: « E ancora sotto l'aspetto aziendale, occorre dire che non è vero che la Rai-TV si sia astenuta dal decentramento per motivi di risparmio, perché al contrario ha investito decine di miliardi in impianti periferici e in sedi situate nei capoluoghi di regione: i miliardi sono stati investiti, ma secondo valutazioni che nulla hanno a che vedere con l'idea di decentramento e autonomia. Così oggi tutte le sedi hanno in comune un tratto decisivo, cioè essere solo delle sezioni tecnico-amministrative distaccate della Rai-TV, delle semplici destinatarie ed esecutrici di ordini emanati insindacabilmente dal vertice romano, invece di essere dei centri largamente autonomi, di ideazione e realizzazione di programmi ».

In realtà la RAI-TV e i suoi diversi gruppi dirigenti, da quelli degli anni cinquanta a quelli degli anni sessanta — formatisi questi ultimi nell'ambito e sotto l'ala dei governi di centrosinistra — non hanno neppure tentato quelle operazioni riformatrici in direzione del decentramento — inteso sia pure in ristretti limiti — che il decreto del 1947 e la stessa Convenzione del 1952 permettevano e prevedevano. L'articolo 2 della Convenzione tra lo Stato e la RAI-TV se imponeva che la direzione generale dell'ente dovesse avere sede in Roma, aggiungeva che « per giustificati motivi potrà essere decentrata in altra località qualche direzione centrale o servizio ». Ma questi « giustificati motivi » non sono mai stati riscontrati nella realtà e si è seguito, invece, un indirizzo politico e di politica tecnica e culturale esattamente opposto; nonostante nuove sedi siano nate e sia sorto un nuovo centro, oltre i tre previsti nella prima fase di sviluppo della televisione italiana (Torino, Milano e Roma): parliamo del centro di Napoli, diventato una semplice appendice di quello romano.
Ma anche il decreto del 1947, n. 428, contenente le norme di vigilanza e di controllo sulle radiodiffusioni, prevedeva all'art. 2 un particolare istituto. Prevedeva cioè la costituzione, presso le singole « stazioni trasmittenti », di una Commissione composta da un funzionario tecnico governativo, « da un competente di arte designato dal sindaco della città in cui la Commissione risiede » e da « un utente designato dall'associazione dei radioutenti ». Compito di queste commissioni era la vigilanza tecnica sugli impianti, ma anche la vigilanza sulla « esecuzione del piano trimestrale dei programmi » previsto dallo stesso decreto. Non si parlava certo di decentramento, ma oggi possiamo porre la domanda: quante di queste commissioni esistono e funzionano? Quanti sono i « competenti d'arte » designati dai sindaci? Quanti sono i rappresentanti dei teleutenti? In pratica questa norma non è mai stata applicata.
La RAI-TV di fronte alle sollecitazioni, e talvolta alle agitazioni autonomiste dei singoli centri, ha risposto con due iniziative formali e con una ipotesi di lavoro che è poi quella che si tende ad affermare, ancora oggi, e che va decisamente combattuta. Ha costituito cioè, presso i centri di produzione di Milano e di Napoli, commissioni di consulenza composte di autorevoli personaggi della cultura, prive però di ogni potere reale e con funzioni di semplice « copertura ». Ha ipotizzato poi il principio della divisione per generi. Secondo questa ipotesi i vari centri periferici — e per periferici intendiamo quelli non romani, cioè Torino, Milano e Napoli — avrebbero dovuto specializzarsi in particolari trasmissioni: programmi per ragazzi a Torino, ad esempio, sceneggiati e quiz a Milano, ecc. Ma sono esempi solo in parte esatti, perché poi la dirigenza romana non è riuscita a condurre in porto neppure questa operazione che potremmo definire di « specia-

lizzazione ». Si è accontentata, nella migliore delle ipotesi, di fornire più lavoro ai diversi centri.
Quando Gramsci scriveva che « la burocrazia aveva proprio il fine di ostacolare un [...] movimento nazionale unitario » definiva su scala generale un processo che, su scala minore, si sarebbe verificato in pieno con la radio e con la televisione, nonostante tutto quello che si afferma sul loro ruolo « unificante ». In realtà la RAI-TV ha sempre mostrato una precisa resistenza a vincere la politica che per decenni ha caratterizzato tutta la vita italiana: sviluppo tecnico-industriale al nord — e ora al centro nord — isolamento del sud. Se in alcuni settori economici questa politica sembra essere stata corretta, per quanto riguarda la televisione non vi è neppure l'accenno a volerla cambiare. Gli utenti del sud e delle isole pagano regolarmente il canone come tutti gli altri; subiscono il bombardamento dei « Caroselli » che pubblicizzano presso di loro le merci delle grandi industrie del settentrione o addirittura straniere; ma chi decide quali programmi debbano essere da loro visti o ascoltati è assai lontano. Anche la RAI-TV si è fermata ad Eboli o addirittura un po' prima.
Accenneremo infine, per quanto riguarda questo paragrafo di accertamento dello stato attuale delle cose, a un ultimo problema, perché è un problema importante, di cui si dovrà tener conto in tutta la elaborazione delle ipotesi di lavoro riguardanti il decentramento della radiotelevisione in Italia. Il problema cioè della disoccupazione intellettuale che ha permesso per molti versi la concentrazione radiotelevisiva e di tutta una serie di deformazioni nel rapporto tra funzionariato radiotelevisivo e intellettuali. Non ci diceva forse un giorno un alto dirigente della radio italiana che il « terzo programma » radiofonico aveva il compito di « sostenere », « alimentare » una parte della *intelighentia* italiana? E non è forse vero che proprio da una angolazione di compromesso « alimentare » è stata vista, da decine di intellettuali, la loro collaborazione, spesso affrettata, mediocre, superficiale e assolutamente compromissoria, con la radio e la televisione? E' anche il problema della disoccupazione intellettuale e il fenomeno della deformazione tra funzionario e intellettuale che dovranno essere studiati e affrontati in sede di iniziativa per il decentramento.

Se questo è lo stato delle cose e se è vero che il movimento operaio e democratico ha posto e pone, con sempre maggiore insistenza, il problema del decentramento occorre anche chiedersi le ragioni di questa istanza e di questa rivendicazione, perché, in astratto, tanto una organizzazione centralizzata che una organizzazione che si basi sul decentramento possono avere le loro buone ragioni. Innanzitutto non possiamo accontentarci della risposta apparentemente più logica, ma in realtà troppo semplice: al decentramento regionale ha da corrispondere un decentramento di tutte quelle istituzioni che investono i settori della informazione e della cultura. C'è in questa risposta una parte di verità, ma soltanto una parte, e si rischia di cadere in un atteggiamento di tipo deduttivo. Non è sufficiente neppure aggiungere che esiste oggi una *tendenza* volta alla conquista di ampie autonomie, quella tendenza che ha portato, soprattutto negli anni passati, alla proposta di forme di autogestione in tanti settori della vita del paese, come prefigurazione di un vero e proprio sistema di organizzazione, in tutte le sue diverse istanze, della società e dello Stato. Credo piuttosto che si debba impostare il problema secondo una angolazione di classe. La classe e i suoi alleati, le forze che possono diventare tali o che sono già tali in via potenziale, stanno oggi ponendo in discussione le forme stesse dell'apparato statale centralizzato e burocratico qual è stato costruito dalla borghesia italiana e che non ha risolto nessuno dei grandi problemi di struttura del Paese, lasciando, anzi, che molti di questi si incancrenissero, trovando modi aberranti di adeguamento, di inserimento e di sfruttamento delle contraddizioni di base, nel solo interesse dei grandi gruppi monocapitalistici e della conservaizone di questi interessi, pur nel quadro oggettivo di uno sviluppo, in particolare, industriale e tecnologico.

La politica delle grandi riforme di struttura proposta dal movimento operaio tende, e non può non tendere, proprio al rovesciamento delle forme dell'esercizio del potere borghese, così come è storicamente nato e si è storicamente affermato in Italia; ad incidere sempre più profondamente sui meccanismi di base che determinano quel potere e il suo esercizio; ad incidere sempre più profondamente sulla proprietà dei mezzi di produzione; alla trasformazione, infine, dei rapporti di produzione attraverso la costituzione di un nuovo blocco storico e di una nuova egemonia.
La conquista delle regioni non è che un momento di questo lungo processo e il decentramento regionale altro non può essere se non l'ipotesi di un altro rapporto tra vertice e base nel quadro di uno Stato che è e resta unitario. La conquista democratica del decentramento regionale è una riforma di struttura nella misura in cui favorisce e accelera quel processo; in cui favorisce e accelera le altre riforme e favorisce una partecipazione sempre più ampia, diretta e determinante della classe operaia, dei suoi alleati e delle grandi masse popolari alla gestione della cosa pubblica e alla formazione degli orientamenti basilari del suo sviluppo.
La riforma della radiotelevisione non si pone alla periferia o al margine di questo discorso: è da considerarsi piuttosto come una delle grandi riforme di struttura, qualitativamente non diversa dalle altre. Lo è per due motivi: perché attraverso la riforma della radiotelevisione si avvia il processo di riforma del grande corpo della informazione nel nostro paese, con riflessi diretti su tutta la comunicazione di massa e sulle istituzioni culturali, compresa la scuola; perché la riforma deve permettere di trasformare la radiotelevisione in una forza di supporto e di accompagnamento alla lotta per la democrazia nel nostro Paese, per la realizzazione di tutte le altre riforme, quelle che già oggi sono state poste sul tappeto e quelle che vi saranno poste domani. E' in questo quadro che si deve vedere il decentramento, come uno dei punti qualificanti della riforma.
La concentrazione burocratica del mezzo di comunicazione di massa ostacola deliberatamente tutto questo, mette il mezzo nelle mani della classe al potere e se ne serve in rapporto agli interessi di questa classe. Far saltare un simile anello di congiunzione, stabilire un nuovo tipo di rapporto con gli interessi, le speranze, le finalità di nuove classi, e di un nuovo blocco storico di classi, è uno dei compiti della riforma della radiotelevisione. Il decentramento, tuttavia, non rappresenta di per se stesso, automaticamente, la soluzione di una serie di problemi e un certificato di democrazia che apre le porte la futuro. Esiste decentramento in Inghilterra e in Germania, in Unione Sovietica e, sotto aspetti particolarissimi, in Olanda, ma queste diverse forme di decentramento non hanno diminuito di molto, nei paesi capitalistici, il potere della classe dirigente; né hanno aiutato, in U.R.S.S., l'accentuazione del rapporto tra democrazia e socialismo: nell'ultimo caso ne hanno creato soltanto le premesse.
E' per questo che il decentramento, come lo ipotizziamo in Italia, non può essere visto se non nel quadro della riforma della radiotelevisione nel suo complesso, così come questa e quello non possono essere visti in modo distaccato da tutto il grande movimento per le riforme nel nostro Paese. Se non sottolineiamo questo momento, o questi diversi momenti di saldatura, rischiamo di proporre soltanto la sostituzione di una gestione tecnico-amministrativa o tecnico-burocratica ad un'altra. Forse ne proponiamo e ne sosteniamo una più adeguata ai tempi — in definitiva lo stesso « progetto 80 » la prevede — ma tutto il nostro lavoro potrebbe rischiare di risolversi in un semplice contributo alla razionalizzazione del sistema, o, nel peggiore dei casi, a ripetere alla periferia quella serie di guasti e di deformazioni che si registrano oggi al centro. Anche perché bisogna tenere presente il peso e il ruolo che hanno in Italia i clientelismi o quelle che Gramsci chiamava le « camarille » locali.
Sintetizzando, dunque: 1) Saldatura della lotta per la riforma della RAI-TV con la lotta per le altre grandi riforme di struttura; 2) Una riforma della RAI che si basi su alcuni punti cardine: nazionalizzazione dell'ente; democratizzazione dell'ente;

larghe forme di partecipazione alla sua gestione e al suo controllo (gestione e controllo intesi come momenti unici); decentramento.
Democratizzazione e decentramento debbono trovare uno dei loro strumenti base — se non forse lo strumento base — nell'istituto delle « unità di produzione », che operino, al centro e alla periferia. Nella relazione introduttiva alla proposta di legge di riforma della radiotelevisione presentata alla Camera da deputati comunisti, socialisti e socialproletari (proposta che fu elaborata, per iniziativa dell'ARCI, attraverso una consultazione di massa durata per quasi due anni) si legge a proposito delle unità di produzione: « L'unità di produzione è la cellula fondamentale della produzione e insieme dell'Ente. Essa è configurata come collettivo di lavoro in cui sono integrate in un'unica struttura dinamica tutte le componenti funzionali, da quelle ideative, a quelle realizzative, a quelle tecniche, a quelle amministrative. L'unità è composta da lavoratori in organico, collaboratori e cittadini raggruppati in centri di corrispondenza nelle fabbriche, nelle scuole e nelle università, nelle comunità contadine ed in altri organismi popolari di vita associativa. Le unità saranno inserite strutturalmente nel Paese, nelle sue varie articolazioni produttive associative e culturali. Nei vari gangli produttivi, sociali e culturali del Paese si formeranno dei centri di corrispondenza. I dipendenti di una grande industria, ad esempio, delegheranno un certo numero di lavoratori a formulare proposte, idee su tutti i problemi e le esigenze che maturano nei luoghi di lavoro e che essi ritengono di interesse generale, affinché i programmi radiotelevisivi possano contribuire a rappresentarli e a risolverli. Altrettanto faranno i professori e gli studenti delle scuole e delle università, le comunità contadine, i centri artistici, ricreativi e culturali, ecc. Queste richieste e queste proposte che salgono dal Paese verranno selezionate e coordinate da comitati regionali dei programmi e, ogni sei mesi, dall'assemblea nazionale, che proporrà le scelte e l'impostazione generale al comitato nazionale dei programmi. Sarà questo organismo, in cui sono rappresentate anche le unità di produzione, a determinare le linee generali della programmazione e le ore di trasmissione che ogni singola unità dovrà coprire. In base alle direttive generali del comitato programmi, le unità di produzione si collegheranno con i centri di corrispondenza che hanno proposto i temi prescelti. Sarà quindi in un rapporto organico con questi centri che le unità di produzione realizzeranno i programmi.
« Numerose unità di produzione, inserite attraverso i centri di corrispondenza nelle articolazioni della nostra società non rispecchieranno soltanto la pluralità e la complessità di fermenti, di idee e di iniziative del paese, ma perciò stesso faranno della radiotelevisione uno strumento di confronto dialettico e di crescita civile. Insieme, le unità di produzione consentiranno ai dipendenti dell'ente quella autonomia e quel collegamento con il Paese reale che sono le condizioni per la piena realizzazione della funzione sociale della radiotelevisione. Una struttura che s'incentri sulle unità di produzione risponde quindi alle richieste di democrazia e di potere avanzate dalle grandi masse di lavoratori. Infatti l'esigenza che i lavoratori hanno soprattutto espresso con le lotte di questi anni è quella di incidere direttamente sui meccanismi economici e sociali della società, di non essere più oggetto, ma protagonisti del divenire della realtà del Paese ».
Attraverso queste parole e attraverso l'ipotesi che da esse traspare, vediamo chiarirsi anche ciò che noi intendiamo come decentramento: una rapporto nuovo tra le grandi masse, i loro problemi, i loro interessi, le loro aspirazioni, la loro realtà, insomma, e il mezzo di comunicazione come veicolo di questa realtà e come strumento della sua conoscenza, nel quadro di un rapporto dialettico che contribuisca a portare avanti un grande movimento democratico di rinnovamento del nostro Paese. Ogni discussione sul rapporto unità nazionale e autonomie regionali cessa a questo punto, sulla base del confronto continuo tra realtà diverse, tra città e campagna, tra regione e regione, in un paese come il nostro dove soltanto un grande movimento di base, che parta dalle classi subalterne, può ridare

alla società un suo carattere organico e superare le contraddizioni che profondamente la lacerano.

Come ho detto all'inizio la struttura attuale della RAI è articolata secondo quattro centri regionali di produzione — ma con la parola « regionale » intendiamo soltanto una dislocazione geografica —: Torino, Milano, Roma e Napoli, e cioè Piemonte, Lombardia, Lazio e Campania; mentre ciascuna delle altre regioni possiede una *sede*, con un minimo di attrezzatura variante da zona a zona, destinata a occasionali riprese, a centro intermedio di raccolta della informazione e a centro tecnico-amministrativo. Da pochi anni una esperienza di trasmissioni regionali è stata iniziata sul piano televisivo dal centro di Bolzano: i programmi sono in lingua tedesca e sono destinati alle minoranze altoatesine. Si tratta soltanto di una soluzione paternalistica, anche questa diretta, in tutto e per tutto, dal centro romano, senza un minimo di partecipazione dei cittadini dell'Alto Adige al controllo o alla gestione di quella sede e dei suoi programmi. Per chi ama le statistiche: la televisione ha trasmesso, nel corso del 1969, 392 ore di programmi in lingua tedesca. I programmi a carattere « locale », così vengono definiti negli atti ufficiali della RAI-TV, sono numerosi nel settore radiofonico, anche se si limitano ai famosi e famigerati « gazzettini ». Complessivamente nel 1969 sono state trasmesse 6.312 ore di programmi locali con una diminuzione, rispetto al 1969, di 139 ore. Dalla stazione di Bolzano sono state trasmesse, sempre nel 1969, 4.063 ore di programma in lingua tedesca; 148 in lingua ladina; mentre Trieste ha trasmesso 4.494 ore in lingua slovena. Rispetto all'anno precedente sono di poco diminuite le ore dedicate a questi programmi e di pochissimo aumentate quelle in lingua tedesca.
Ci si trova, dunque, di fronte ad una organizzazione di trasmissioni locali, radiofoniche e televisive — anche se queste ultime sono limitatissime e di carattere molto particolare — che potrebbero costituire una prima indicazione di lavoro e di iniziativa. Dico potrebbero, uso cioè il condizionale, perché ritengo che questa indicazione sia da respingere e da combattere subito, poiché su questa strada già si fanno ipotesi di attività e proposte alla RAI-TV. Si può quasi dire che in ogni settore politico esista su questo punto un'ampia discussione — e se ne è avuta la prova di recente a Roma, durante un incontro tra alcuni presidenti di regione democristiani chiamati a discutere del problema. Non sono pochi infatti, coloro che pensano ad un potenziamento dei gazzettini regionali radiofonici e alla istituzione di « gazzettini televisivi » come momento di collegamento tra l'ente regione e la radiotelevisione. Seguire questa strada significherebbe abdicare alla lotta per un vero decentramento, lasciare intatte le strutture di potere esistenti, e non incidere in alcun modo sulla riforma globale della radiotelevisione. Seguire questa strada corrisponderebbe alla accettazione di quella proposta che la stessa classe dirigente avanza, cioè l'ampliamento del « minutaggio », come una « equa » spartizione del tempo tra le diverse formazioni politiche, anche quelle di opposizione. La istituzione di una « Tribuna regionale », che entrerà in funzione a partire dal 1971 accanto alle tribune politiche elettorali o sindacali, è un esempio di questo indirizzo. Non si tratta di rifiutare, e lo diremo appresso, le possibilità che queste proposte e queste concessioni offrono, ma debbono essere considerate per quelle che in realtà sono, semplici concessioni limitative, diversive e di copertura, mentre la battaglia per il decentramento ha da battere strade e indirizzi più ampi e radicali.
Un'altra tendenza da combattere è quella che tende a spingere la radiotelevisione ad un ampliamento di programmi più marcatamente caratterizzati in senso regionalistico o, per essere più espliciti, in senso campanalistico-folcloristico. Anche in questa direzione non sono pochi coloro che si stanno muovendo nella speranza di imporre compagnie teatrali dialettali, o complessi di arte varia tra il dilettantesco e il dopolavoristico, o che vedono nella radio e nella televisione la possibilità di propagandare iniziative turistiche. Anche in questo caso non ci si preoccupa affatto del decentramento e ci si avvia a far prevalere interessi particolari, locali-

stici, clientelari. Non ci si preoccupa di fornire contributi nuovi alla cultura nazionale, ma piuttosto di spezzarne i valori sulla base di schemi trazionali, legati o a una visione populistica o bassamente commerciale della cultura. Il momento della informazione resterebbe poi delegato in tutto e per tutto al potere centrale. Si va delineando, infine, una terza tendenza, che personalmente ritengo necessario combattere come le altre due, ma che delle altre due è di gran lunga più seria. Quindi lo scontro si fa qui più difficile, perché intervengono fattori che possono fare presa anche su lavoratori, tecnici e intellettuali impegnati presso i grandi centri di produzione, risvegliando sopite tendenze corporative a livello regionale. Dico della proposta che vorrebbe un decentramento aristocratico, tutto ordinato in funzione di alcuni centri di produzione privilegiati, primo tra gli altri quello di Milano. Nel corso del convegno di cui parlavo all'inizio della relazione, tenutosi nella capitale lombarda cinque anni or sono, fu fatta una proposta che resta esemplare di questa tendenza. Fu proposto di trasferire al centro milanese la organizzazione e la direzione del secondo canale. Milano avrebbe così ordinato tutta la produzione nel nord, comprese la Toscana e l'Emilia, mentre Roma, con il primo canale, avrebbe ordinato la produzione nel centro-sud. E non mancarono in quel convegno gli accenni all'efficientismo lombardo contrapposto all'inettitudine e al burocratismo dei romani. Milano, forte di un nutrito retroterra di intellettuali, di istituzioni ufficiali di rilievo come La Scala e il Piccolo — tanto per accennare soltanto ad alcune — si proporrebbe così come una sorta di « voce » alternativa a quella romana e il decentrametno avverrebbe sulla base di due poli di attrazione e di sviluppo: Milano e Roma. Non è un caso se nella scorsa primavera si parlava, proprio in Lombardia, di conquistare larghe autonomie al centro di produzione milanese e si ipotizzava — anche per un eventuale terzo canale o per il canale-colore — la costituzione di una società nella quale, accanto al pacchetto azionario di maggioranza della RAI-IRI, sarebbero entrate azioni di grandi complessi industriali, primi tra gli altri il gruppo Fiat e il gruppo Pirelli. Non è un caso, inoltre, se nel convegno romano tra presidenti democristiani di alcune regioni, fu proprio l'ing. Bassetti — regione Lombarda — a sostenere quella che appariva la posizione più avanzata: un decentramento con forte integrazione tra i vari istituti culturali. Questa terza tendenza, che si richiama con decisi accenni alle autonomie locali e sollecita vaste alleanze, va combattuta nella misura in cui tende a non modificare qualitativamente il rapporto tra radiotelevisione e pubblico, a non riformare in tutto il suo complesso l'ente radiotelevisivo, a proporre soluzioni corporative e falsamente democratiche, a privilegiare centri che hanno un retroterra fortemente industrializzato, con zone dove si registra un buon reddito medio e buone condizioni di vita, a stabilire collegamenti con le grandi centrali del potere capitalistico.

Le tendenze che abbiamo sin qui indicato stanno a dimostrare la urgenza di un chiarimento delle posizioni delle forze popolari e del movimento democratico nel suo complesso; la necessità di un'analisi seria e approfondita delle diverse situazioni regionali; la necessità, infine, di una battaglia estremamente articolata, vuoi sul piano del confronto delle posizioni e delle idee, vuoi su quello operativo. A mio avviso un corretto rapporto tra regione e radio-TV può essere impostato soltanto se si parte dal punto di vista che questo mezzo di comunicazione di massa è un pubblico servizio, che deve essere gestito con la partecipazione di tutte le forze politiche e sociali, ad ogni livello, vuoi al centro, vuoi alla periferia; se si intende la radio-TV come un mezzo di cui la regione è comproprietaria e se radio e TV diventano il suo mezzo normale di comunicazione, di ricerca e conoscenza che non nasce e finisce entro i confini della regione, ma anzi, li travalica costantemente, per muoversi dialetticamente sul piano nazionale.
Il decentramento regionale della radiotelevisione deve essere collegato, a mio avviso, alle iniziative per il decentramento degli altri mezzi di comunicazione di massa: cinema, teatro, istituzioni musicali, ecc. con una funzione che non può essere soltanto ricettiva, ma che dovrà avere compiti di stimolo e di supporto, là dove il

suo carattere di pubblico servizio imporrà interventi per la creazione e il rafforzamento di istituzioni culturali di base assenti o carenti allo stato attuale delle cose. Penso in particolar modo, dicendo questo, al ruolo che la radiotelevisione decentrata può avere nel campo della musica seria e, in parte, del teatro. Un ruolo particolare la radiotelevisione decentrata potrà assumerlo nella sollecitazione di quelle forze intellettuali che le grandi concentrazioni dell'industria culturale costringono oggi o alla disoccupazione, o ad iniziative marginali — fonti di isterilimento e di frustrazione —, o alla emigrazione verso i centri maggiori che poi sono sostanzialmente due, Roma e Milano. Le previste « unità di produzione » dovranno essere, infine, lo strumento di collegamento e di iniziativa, di ricerca e di rivelazione di tutta la realtà nel suo complesso, la realtà di vita, di pensiero e di azione delle grandi masse, degli operai, dei contadini, degli studenti.

Non può essere, in questa sede, compito di un relatore quello di indicare le linee operative sulle quali muoversi nelle settimane e nei mesi che ci stanno di fronte e che saranno settimane e mesi di grandi lotte. Queste linee possono nascere soltanto dal dibattito che qui si va conducendo e dalla sintesi di tutte le idee e i contributi che in questa sede e in altre ancora, vengono e verranno compiute. Vorrei tuttavia richiamare l'attenzione su alcuni punti:

1) E' necessario promuovere le condizioni — presa di coscienza del problema — e dar vita a grandi lotte per la riforma democratica della radiotelevisione in Italia. Queste lotte non riguardano e non possono riguardare soltanto i dipendenti della attuale RAI-TV. E' a questi che spettano compiti particolari di organizzazione di azione diretta, ma sono tutte le grandi masse che debbono sentirsi interessate alla riforma di struttura del servizio pubblico radiotelevisivo, come momento da collocare nel quadro della lotta per le altre riforme di struttura, perché la prima non può essere scollata dalle seconde. Del problema sono investiti in primo luogo i partiti politici della classe operaia, i loro alleati, le grandi centrali sindacali e i singoli sindacati, le organizzazioni culturali, dal vertice alla periferia. Le possibilità di alleanza sono qui molto vaste e forse insospettabili. Troppo poco si è fatto fino ad oggi in questa direzione e la generosità di pochi gruppi e di poche organizzazioni, spesso viste quasi con sospetto o almeno con indifferenza, non sono sufficienti a portare avanti una battaglia che deve invece essere fatta propria da tutto il movimento.

2) Ogni regione dovrà affrontare il problema della propria sede o del proprio centro radiotelevisivo. Gli interessi immediatamente concreti di singole categorie, la lunga opera di ingabbiamento, di corruzione, di paternalismo e di autoritarismo condotta dal centro della RAI-TV in questi anni, e in particolare in questi ultimi anni, fanno sì che i livelli di coscienza dei problemi di fondo siano molto diversi; che lo stadio della organizzazione politica e sindacale nei diversi centri e nelle diverse sedi sia molto differente. Per questo è necessaria un'azione articolata, da condurre con senso di realtà, ma anche con coraggio e sforzo di iniziativa. I lavoratori dei diversi centri e sedi della RAI-TV hanno oggi bisogno, per meglio organizzarsi e meglio agire, di sentire la presenza costante di un appoggio popolare di massa e dell'appoggio dei partiti democratici e dei sindacati.

3) Se si tiene sempre presente il punto finale dell'azione: la riforma democratica della RAI-TV e il decentramento democratico, sarebbe a mio avviso errato lasciar cadere iniziative e lotte parziali che se possono apparire sproporzionate agli obiettivi che si vogliono raggiungere, hanno tuttavia un peso importante per la organizzazione e la sensibilizzazione al problema. Perché allora non aggredire la faziosità dei gazzettini regionali radiofonici, la scarsa informazione o i silenzi o la informazione deformata della TV e della radio sui problemi che riguardano direttamente la regione attraverso una serie di iniziative che partano dalla regione stessa, investano immediatamente le sedi e i centri locali e si trasferiscano poi, attraverso canali vecchi e nuovi, al vertice della RAI-TV?

Ma siamo ancora sul piano della semplice denuncia di « ciò che non va »: si

chiedano allora forme immediate di partecipazione e di controllo, tempi di trasmissioni locali da gestire autonomamente da parte dei sindacati, delle forze politiche, culturali e sociali in genere; si dia vita a movimenti sindacali per tutte quelle rivendicazioni che servano a mobilitare i dipendenti della RAI-TV verso un loro sviluppo autonomo, privo di ogni atteggiamento corporativistico e grettamente categoriale, nel quadro della riforma democratica dell'ente. Le assemblee garantite dallo statuto dei lavoratori debbono diventare una istituzione permanente. La costituzione, o la lotta per la costituzione di « unità di produzione » sperimentali, per il rafforzamento tecnico dei centri e delle sedi al fine di garantire la piena autonomia, sono altri momenti e altre iniziative che possono essere prese in sede regionale.

4) I Consigli regionali debbono infine, a mio avviso, mettere all'ordine del giorno il problema del decentramento della RAI-TV e della sua riforma, stabilendo ampie alleanze sul terreno di concrete piattaforme di iniziativa e di lotta politica.

Non resta, per concludere, che ricordare a tutti come le date di scadenza per il rinnovo della convenzione tra lo Stato e la RAI-TV e la discussione in sede politica della riforma dell'ente non permettano ulteriori dilazioni. La riforma comincia oggi, nella misura in cui sapremo operare per essa e batterci per le soluzioni più avanzate e democratiche, non dimenticando le grandi cose per le piccole, né le piccole per le grandi.

●

Adriano Di Pietro

Intervento pubblico a livello locale nella gestione cinematografica

In questi ultimi anni si è manifestato un crescente interesse per il problema della ristrutturazione degli enti di Stato. Si tratta, come si sa, di individuare e qualificare attraverso due alternative: decentramento-autogestione e centralizzazione burocratico-economica, non solo quale possa essere la politica di intervento dello Stato nell'industria cinematografica, ma anche di proporre in termini più generali il problema dello sviluppo culturale del nostro paese, anche se l'interesse viene particolarmente ristretto a quello della cultura cinematografica. Non ci si può nascondere che gli enti di Stato in questione, e precisamente l'Istituto Luce, Cinecittà, l'Italnoleggio, scontano, con la loro crisi di gestione economica e con la inefficienza del loro intervento culturale, le palesi contraddizioni che animano la politica dello Stato oggi nel campo cinematografico (basti pensare che di questi enti l'Istituto Luce si è finora qualificato grazie al successo della produzione di documentari scientifici, ma è anche assolutamente insufficiente per la produzione di film per ragazzi; d'altra parte Cinecittà, oberata dal peso di interessi passivi e viziata da un originario difetto di impostazione — per poter almeno pareggiare le spese dovrebbe infatti poter contare su una produzione di un settantina di film all'anno, evento improbabile dato l'andamento irregolare e stagionale della nostra produzione — è incapace di realizzare le sue finalità istituzionali; l'Italnoleggio infine, più delle altre, risente della contraddizione conseguente alla preminenza del criterio dell'economicità della gestione anche negli interventi a carattere culturale).

Se si mantengono inalterati i caratteri politici che hanno finora contraddistinto l'azione statale, decentramento dell'intervento nella cinematografia vorrebbe dire riprodurre a livello locale le stesse contraddizioni, gli equivoci, i casi di sottogoverno, che sono indici dell'incapacità stessa dell'industria statale a costituirsi come alternativa a quella privata. Tale decentramento quindi, lungi dal favorire, rendendolo più articolato e più diffuso, l'intervento autonomo dello Stato, favorirebbe invece un ulteriore impoverimento di tali enti, sempre più timidi nei confronti dello strapotere della produzione e della distribuzione privata. Di qui nascono pro-

babilmente i primi motivi che giustificano il rinnovato interesse per il problema della ristrutturazione degli enti di Stato. A livello locale infatti può essere ingaggiata una importante lotta tra intervento statale e industria privata il cui risultato non potrebbe non riflettersi sullo sviluppo culturale generale del Paese nei prossimi anni. Perciò da parte statale si vuole accrescere la competitività e l'economicità della gestione cinematografica (intendendo appunto con gestione il controllo del fenomeno cinematografico nella sua complessità, cioè seguendo e regolando secondo indirizzi precisi tutte le sue diverse fasi, dalla produzione alla realizzazione, alla distribuzione, alla proiezione), secondo una logica che offrendo un prodotto ben confezionato ed a prezzi inferiori, data la concentrazione dell'industria e la conseguente diminuzione della spesa, sembra voler superare, anche con la forza dell'apparato burocratico, gli schemi ormai logori del paleocapitalismo e della corporazione che regolano ancora lo sviluppo dell'industria cinematografica privata.
Il tentativo di centralizzazione degli enti di Stato attraverso un cambiamento dei poteri e dei caratteri attribuiti all'Ente Gestione Cinema (da semplice società finanziaria che, come oggi accade, controlla il pacchetto azionario delle tre società statali, si dovrebbe trasformare, anche secondo le conclusioni raggiunge dalla Commissione di esperti nominata dal Ministero delle Partecipazioni Statali, in un ente operativo che gestisca direttamente tutte le attività cinematografiche dello Stato) costituisce un'evidente manifestazione dell'intenzione di modificare le linee di intervento politico nella gestione culturale: da un atteggiamento manifesto di difesa e di sostegno dell'industria cinematografica privata che è alla base della legge sul cinema del 1965 n. 1213 ispirata a retoriche forme di paternalismo culturale, ci si evolve verso una logica di sviluppo tendenzialmente neocapitalista. A questi sintomi evidenti di abbandono di posizioni superate, non corrisponde però la proposta alternativa di democratizzazione e di autogestione degli enti stessi, bensì una loro più rigida centralizzazione per permettere allo Stato di diventare più forte e valido antagonista dell'industria privata, per assicurarsi, in concorrenza con essa, il completo possesso dell'organizzazione dell'industria culturale. Si sono scavalcate così d'un balzo tutte le speranze che, una volta abbandonati i falsi moralismi sui criteri di economicità di gestione di tali enti, si potesse avere un'effettiva e concreta possibilità di mutamento dei criteri politici che stanno alla base di questa gestione, si sono superate anche le previsioni dei più apocalittici per una resa finale subita almeno dopo un vero dibattito di opinioni, con la mobilitazione degli organismi di base, con la presa di coscienza degli intellettuali e degli operatori culturali. A ben pensare però questo atteggiamento è più razionalmente giustificato in quella logica capitalistica della società che lo Stato impersona ed esprime; essa tende infatti verso una raffinata mistificazione che coinvolga tutti indistintamente nella produzione, senza opporre più vecchi schematismi, sorpassati settarismi, discriminazioni partitiche che hanno perso appunto il loro valore e si mantengono come puri simboli o manifestazioni del rito democratico.
L'industria cinematografica era ed è uno dei pochi campi dominati invece da una logica paleocapitalistica e corporativa, in cui il rifiuto di analizzare secondo un piano organico che investe produzione e distribuzione, i cambiamenti dei gusti e delle aspettative del pubblico, condizionato dall'incidenza degli altri mezzi di comunicazione, si tramuta poi in una crisi permanente che impedisce a tale industria di darsi solide strutture, le sole che ne giustificherebbero la sopravvivenza in una concorrenza che ormai non si sviluppa solamente sul mercato italiano, ma tende a espandersi sul piano mondiale. Alla cronica crisi del settore l'industria privata cercava di ovviare non qualificando i suoi prodotti commerciali, ma utilizzando i soliti strumenti di intervento che abbiamo definito paleocapitalistici e cioè l'aumento del prezzo di ingresso, la concentrazione dei circuiti di distribuzione, l'aumento indiscriminato della produzione di film con un mercato solo nazionale.
Da una parte quindi il tentativo dell'industria statale di abbandonare il suo ruolo di comprimaria per assumere quello di unica protagonista (vedi monopolio radiotelevisivo); dall'altra l'industria privata che comincia ad opporre un atteggiamento volto ad eliminare alcune delle sue più palesi contraddizioni, abbandonando la tra-

dizionale politica di richiesta di aiuti e di sovvenzioni da parte di quello Stato, di cui pure riconosceva la preminenza, per richiedere invece una più spiccata autonomia da questi, postulando da una parte l'abolizione dell'imposta tradizionale per costituire un fondo destinato all'autofinanziamento dell'industria con percentuali sui biglietti (relazione di Eitel Monaco all'assemblea ANICA 1970), trasformando così lo Stato in un puro e semplice prestatore di servizi alla libera iniziativa imprenditoriale; manifestando dall'altra ancora l'interesse per il potenziamento dell'iniziativa dei cosiddetti cinema d'essai che potrebbero utilmente risolvere il problema della utilizzazione commerciale dei film « difficili ».

Di fronte a tali atteggiamenti di questi due tipi di industria il problema del decentramento può costituire l'unica possibilità che ancora rimane per proporre soluzioni alternative, e per mettere in evidenza le contraddizioni insite nell'industria privata, per fare pressione sulle sue traballanti non ancora consolidate strutture. Nello stesso tempo costituisce un'occasione per spingere l'industria di Stato a scoprirsi e a dimostrare così il pericoloso tentativo che con la centralizzazione si vuole mascherare, cioè del monopolio dell'industria culturale secondo una logica capitalistica. Si può fin d'ora esprimere pertanto il preciso atteggiamento politico nei confronti dell'intervento statale a livello locale: esso non può e non deve trasformarsi in un'importante occasione — riflessa in realtà più limitate ma non per questo meno importanti, come quelle locali — di rinnovare il conflitto tra un capitalismo di Stato e un capitalismo privato per la monopolizzazione dell'industria culturale.
Si tratta quindi in linea di prospettiva di sollecitare un intervento statale che pure avendo presente la gravità dei problemi suesposti esistenti del campo cinematografico (tra cui ricordiamo anche l'anelasticità della domanda cinematografica: all'aumento dell'offerta corrispondono minime variazioni percentuali di domanda, e l'esiguità degli stanziamenti statali per gli interventi nel campo culturale che ammontano nel bilancio di previsione per il 1969 ad appena l'1,8% del bilancio totale), operi in un più vasto settore quale quello dei mezzi di comunicazione di massa. Condurre una politica per la promozione della sola cultura cinematografica costituirebbe un grave errato intervento settoriale che sarebbe successivamente frustrato dalla massiccia incidenza sulla popolazione e sugli organi politico-istituzionali di quei « mass media » che condizionano, creandola, l'odierna cultura. Una volta affermata la funzione di servizio pubblico dell'intervento statale in questo più ampio settore, il ricorso a criteri di centralizzazione sarebbe giustificato solo dalla esigenza di compiere una analisi della programmazione generale di tale intervento e da evidenti ragioni di coordinamento delle attività che lo Stato dovrebbe svolgere a livello locale nella gestione dei mezzi di comunicazione e specificamente del cinema.
L'alternativa che si pone a questo punto è quella di inglobare gli organi di intervento statale in questo settore nell'ambito degli enti locali già esistenti con particolare riferimento all'ente Regione di nuova costituzione, oppure proporre coraggiosamente un tipo di organismo nuovo ed autonomo che concentri tutte le forme di tale intervento senza perciò dover dipendere, se non per esigenze di controllo e di amministrazione, dagli organi centrali. Sulla base dei risultati fino ad ora offerti dalle gestioni culturali degli enti locali, che si sono limitati all'appoggio di teatri stabili ed alla costituzione di sporadiche commissioni culturali, peraltro abbandonate a semplici funzioni consultive e non decisionali, non si può essere fiduciosi sugli importanti risultati che deriverebbero dalla gestione culturale degli enti locali (Province e Comuni) di più antica costituzione.

La possibilità di risolvere l'alternativa prima proposta resta pertanto limitata alle Regioni, la cui recente costituzione ha fatto rinascere le speranze di quei fautori della gestione culturale decentrata in organismi burocratico-istituzionali che avevano ricevuto cocenti delusioni dai risultati ottenuti in questo settore dagli altri enti locali. Certo nel caso delle Regioni si ha, almeno teoricamente, una più ampia

autonomia amministrativa, rispetto alle Province ed ai Comuni, ed un'autonomia legislativa che conferisce all'ente un notevole potere decisionale e la possibilità di un tempestivo e preciso intervento, secondo le varie realtà locali; ma la mancanza di esperienze precedenti deve indurre alla riflessione. Il riferimento più prossimo per anticipare delle soluzioni è dato dalla politica culturale delle Regioni a statuto speciale che, se si accettuano importanti ma sporadici interventi in materia di concessione di licenze per nuove sale (Sardegna e Friuli-Venezia Giulia), denuncia però la mancanza di un'organica definizione delle linee di sviluppo di tale intervento, di una precisa visione degli organismi politici sui risultati di tale azione e della consapevolezza dei partiti dell'importanza che hanno nella società moderna i mezzi di comunicazione di massa. Tutto ciò che viene dibattuto e realizzato in un ambito genericamente culturale, cioè di industria culturale, viene ancora considerato dagli organismi partitici a livello sovrastrutturale e non strutturale dell'odierna organizzazione societaria; si trascurano così i problemi connessi col progredire dell'industria culturale e con il suo potenziamento, con la tranquillante prospettiva di poter limitare la portata e l'incidenza di tale industria in un settore ben delimitato, apparentando i problemi della gestione culturale a quelli del tempo libero e dell'evasione dal lavoro.
Se dunque esiste sia in sede nazionale, sia in sede regionale la valutazione sovrastrutturale di tale industria con la conseguente determinazione della politica e della gestione culturale, se i partiti hanno elaborato, almeno di massima, le loro linee di intervento nelle realtà locali, che si possono già veder manifestate negli statuti regionali di recentissima elaborazione, postulare una politica culturale della Regione significa ricercare tardivamente uno spazio nell'ambito ristretto dell'intervento per il turismo e lo spettacolo, senza alcuna possibilità di riscatto e di incidenza sulle strutture vere e proprie dell'industria culturale. Accogliendo una politica della sovrastruttura rinascerebbero, oltre alla parcellizzazione di tali interventi decentrati e la conseguente pauperizzazione della iniziativa, i noti difetti che hanno finora distinto l'attività in questo campo degli altri enti locali. Si ripresenterebbe a breve scadenza lo spettro della burocratizzazione, resa più facile in sacche d'intervento limitato e più facilmente controllabili che, paralizzando ogni possibilità di incidenza nella realtà locale, determinerebbero la lenta ma sicura sclerosi dell'organismo preposto alle attività culturali della Regione. L'intervento della Regione in questo campo dovrebbe quindi essere volto ad offrire strumenti adeguati, sia legislativi, sia amministrativi per rendere più agile e quindi più immediatamente incidente, l'azione dei nuovi organismi che dovrebbero concretare l'intervento culturale statale a livello locale con una struttura più possibile aperta ed allargata ad intellettuali, operatori culturali, sindacati, associazioni tradizionali, gruppi spontanei. Per tali organismi autonomi rimarrebbe fondamentale la caratteristica della non economicità di gestione in quanto proprio tale criterio costituirebbe la giustificazione di una politica di servizio pubblico che deve contraddistinguere l'intervento statale e costituire il presupposto di un'azione complessiva pubblica nella cultura di tali mezzi di comunicazione. Solo l'ampiezza di tale intervento garantirebbe la possibilità e anche la sicurezza del risultato di poter incidere realisticamente sugli utenti, determinando con l'istituzione di questa tecno-struttura soprattutto a livello locale un'inversione di tendenza nella proprietà e nella gestione dei mezzi di comunicazione di massa. L'operazione per la costituzione di questi nuovi organismi che, come abbiamo detto, dovrebbero essere controllati solo amministrativamente dagli enti locali esistenti, dovrebbe avvenire in due tempi: 1) una progressiva diminuzione dei poteri istituzionalmente attribuiti a tali enti locali; 2) il passaggio, per non aggravare il costo della creazione dell'istituto, di parte del personale e delle attrezzature oggi in forza agli enti locali, a questi nuovi organismi. Resta fermo inoltre che tali organismi dovrebbero godere di autonomia sia finanziaria sia di gestione tale da permettere loro di agire liberamente secondo le diverse realtà locali, ma sempre secondo criteri programmati a livello centrale

e continuamente rinnovati dalle esperienze e dalle esigenze periferiche di operare senza condizionamenti burocratici o ipoteche di partito.

Non si vuole riproporre così lo spettro del dirigismo culturale perseguito dal regime fascista o la precedente alternativa fra industria privata e industria di stato secondo criteri di equa economicità di gestione e di razionalizzazione dell'offerta. Né si vuole tantomeno riproporre la rozza politica del cosiddetto circolo chiuso, secondo la quale i condizionamenti reciproci tra domanda e offerta, o meglio tra produzione e consumo, potrebbero essere superati opponendo una domanda qualificata, utopisticamente sollecitata dagli operatori culturali e dalle associazioni di base che permetterebbero, se ne avessero il potere, di affermare la supremazia del consumatore nei confronti del produttore: realizzando una domanda sempre più qualificata, secondo tali prospettive, non si farebbe altro che ammodernare progressivamente la debole e vecchia organizzazione industriale cinematografica. Nella prospettiva di decentramento in organismi non burocratico-istituzionali si avverte realisticamente la necessità di trasformare l'Ente Gestione Cinema in un organismo operativo centrale a cui farebbero capo non i tradizionali Istituto Luce o Italnoleggio, ma degli organismi decentrati che riprodurrebbero in tutto o in parte le esigenze della gestione totale nell'intervento cinematografico statale, che costituirebbero l'ossatura per la realizzazione di un contropotere nell'ambito della struttura statale possibilmente alternativo a quello industriale sia statale che privato. Il primo passo in avanti per tale completa realizzazione potrebbe essere la creazione di quell'ormai mitico circuito alternativo la cui istituzione è stata sollecitata da diverse parti politiche se pur con giustificazioni diverse. Da una parte si vuole istituire un circuito di sale d'essai che, regolato da criteri di economicità di gestione, permetterebbe all'industria privata di sfruttare commercialmente anche iniziative originariamente culturali: confinando un certo cinema in un ghetto culturale in cui sarebbero soddisfatte le esigenze di un'élite già sensibile ad un cinema diverso. D'altra parte si prospetta un organismo antagonista la cui istituzione e gestione sarebbe improntata a precise esigenze di servire la classe operaia in una più generale politica di controinformazione. Oggi esiste potenzialmente una struttura portante per la creazione di un vero e proprio altro circuito costituita appunto da quel centinaio e più di sale di proprietà pubblica che vengono date normalmente in gestione a privati affinché le utilizzino secondo la logica del massimo profitto. Un intervento statale massiccio in questo settore non dovrebbe però ripetere l'errore dei vecchi circuiti, prima ENIC poi ECI, la cui azione fu paralizzata dalla incapacità interna, per politica culturale e criteri di gestione, di far fronte alla concorrenza privata. Si tratterebbe quindi in primo luogo di censire e organizzare questa struttura oggi non utilizzata, poi in seguito di fissare dei criteri di gestione non legati al principio dell'economicità, infine indirizzarsi verso una forma di autogestione e direzione di tale organismo da parte degli intellettuali e degli operatori culturali, senza ricostituire in tali situazioni degli equilibri partitici e senza correre il rischio della degenerazione in istituti burocratizzati.

L'iniziativa che si propone non è nuova: esiste già un generico riferimento di carattere programmatico contenuto nell'art. 29 dell'appendice del progetto 80, elaborato dall'ISPE e fatto proprio dal Ministero del Bilancio e della Programmazione Economica, anche se in realtà lontano dall'essere concretamente realizzato. Negli articoli dedicati ai mezzi di comunicazione di massa si afferma infatti l'esigenza che lo sviluppo dell'industria culturale sia compiuto in modo da assicurare l'efficacia e il controllo sociale di tali strumenti in vista di una loro piena utilizzazione come fattori di promozione della cultura. Tale esigenza, sempre secondo il progetto (art. 83) dovrebbe essere soddisfatta con un sistema adeguato di centri culturali secondo criteri di informazione permanente e di comunicazione culturale anche se poi tali iniziative dovrebbero proporsi il fine di non istituzionalizzare tale funzione, il cui esercizio potrà essere ancora conservato, anche se ci rendiamo conto che gli spazi diventano sempre più ristretti, alla sperimentazione delle associazioni tradizio-

nali ed ai fermenti, siano essi ipotesi contestative o semplici rivendicazioni riformiste, dell'associazionismo spontaneo, la cui azione potrebbe costituire un valido elemento di promozione culturale, di circolazione di idee, di controllo sociale e di ricambio di uomini che, funzionando da coscienza dell'Istituto, ne impedirebbe la progressiva sclerotizzazione e burocratizzazione.
L'attualità di tali proposte può anche essere confrontata con l'analisi dell'azione dei centri di servizi culturali del Mezzogiorno, anche se tale intervento operativamente efficiente e razionale (erano stati costituiti in tutto il Mezzogiorno 45 Centri a cui veniva attribuito uno stanziamento di 10 miliardi di lire annuale la cui attività autonoma finanziariamente e politicamente era soggetta solo al controllo contabile del Centro Formazione e Studi per il Mezzogiorno, che assicurava anche il coordinamento dell'iniziativa) era però viziato da un atteggiamento politico di fondo secondo il quale lo sviluppo tecnologico esige non solo una rapida riqualificazione del capitale-lavoro, ma una continua informazione generale sulla quale innestare livelli sempre più alti di qualificazione, richieste oggi dall'industria secondo una strategia neocapitalistica.
L'urgenza dell'intervento statale a livello decentrato oggi nella gestione cinematografica è giustificato dalla necessità, secondo le ragioni che siamo andati esponendo, che le Regioni costituite e in via di funzionamento non compiano iniziative isolate nella gestione cinematografica o potenziando organismi già esistenti o creandone dei nuovi, ciò che secondo una logica inevitabile di divisione-impoverimento determinerebbe la scarsa efficacia e l'incidenza di tali iniziative sulla gestione culturale decentrata a livello regionale, a tutto favore del consolidarsi delle strutture d'intervento privato e giustificando quella politica di accentramento e di razionalizzazione che il capitalismo di stato sta attuando.

Fernaldo Di Giammatteo

La Cineteca Nazionale al servizio delle Regioni
Il Centro Sperimentale al servizio della ricerca

Cineteca e Centro Sperimentale di Cinematografia vanno trattati insieme, non solo perché vivono in uno stesso organismo ma perché svolgono attività parallele, intercomunicanti e interdipendenti. Sono, l'una e l'altro, un servizio pubblico, entrato in crisi (com'era giusto e inevitabile) e che dalla crisi può uscire rinnovato e totalmente utile. Dire che finora sia stato inutile sarebbe assurda presunzione (chi parla è parte della nuova gestione che tenta di superare la crisi) o gratuito processo al passato o sottovalutazione delle difficoltà presenti. Si può dire soltanto che l'utilità dei due enti si profila oggi come una linea di tendenza alla cui formazione debbono collaborare tutti quelli che nel rinnovamento credono.
Una premessa va fatta, chiaramente. Non potrà nascere una nuova cineteca se non uscirà, dal complicato travaglio attuale, un nuovo Centro Sperimentale. E' evidente che l'azione procede sui due fronti, e che non si deve attendere di vedere risolti i problemi di un ente per affrontare quelli dell'altro; è anche evidente che un'azione parziale, in un settore o nell'altro, non significherebbe nulla se non avesse come scopo finale (e sempre rinnovantesi) una trasformazione generale.

La Cineteca Nazionale ha assolto sin qui, bene o male, a una funzione di reperimento, acquisizione e conservazione di film. Ovviamente, deve continuarla, così come un museo reperisce, acquisisce e conserva (e sempre lo farà) le opere di sua competenza. Ma la Cineteca non è un museo. Il « museo » è, per una cineteca, un fattore di ordinaria amministrazione, che va avanti per conto proprio (e che dovrebbe andare avanti meglio, senza dubbio, come si potrebbe vedere se ne avessimo tempo). La Cineteca deve essere un organismo culturale che tenda a

gettare le basi — su scala nazionale e locale — per una trasformazione del rapporto fra spettacolo e spettatore. Non si tratta soltanto di « diffondere la cultura » secondo modalità adeguate alle esigenze da ogni parte espresse (come si cerca di fare adesso con la stagione del Planetario a Roma e, se qualcuno vorrà collaborare, anche altrove); si tratta, soprattutto, di iniziare un'opera in profondità che permetta di porre i *mass media* — non solo il cinema, quantunque è dal cinema che conviene partire — a contatto diretto (non frastornato, non manipolato) con gli spettatori. Una Cineteca che non si proponga questo come compito essenziale non ha più diritto di esistere.
Una simile impostazione reca con sé alcune conseguenze. Primo, che la Cineteca si sganci dalla considerazione « archeologica » e « storico-artistica » del cinema (in altre parole, che conservi tutto, anche l'*archeologia* e l'*arte* ma che tutto inserisca — anche l'*archeologia* e l'*arte* — in un'attività culturale di interesse vivo e generale: « popolare » per dirla in modo riassuntivo). Secondo, che provochi una analoga trasformazione nella federazione internazionale cui aderisce, la FIAF (roccaforte patetica ma potente del più anacronistico conservatorismo) e al limite, se la provocazione non avesse effetto, che agisca per la costituzione di un nuovo organismo internazionale. Terzo, che stimoli l'avvicinamento al film — alla storia e alla vita del film, in sede scientifica come sociologica come pratica — degli uomini di cultura (gli intellettuali in senso lato, gli studenti, i cosiddetti operatori culturali, ecc.) che non hanno avuto sinora la possibilità di farlo. Quarto, che metta i suoi film a disposizione degli organismi locali, in primo luogo delle regioni, allo scopo di svolgere una attività preferibilmente coordinata ma che nasca in ogni caso per una spinta dal basso, la più agile, articolata, inventiva, esigente possibile. Quinto, che, accanto al reperimento e alla conservazione dei film d'interesse *archeologico* e *storico-artistico*, inizi la ricerca e l'acquisizione di tutto quel materiale cinematografico e televisivo che non è mai giunto al pubblico italiano, che non utilizza i normali canali di distribuzione e che ha segnato (e segna) le tappe della trasformazione del mezzo visivo in ogni parte del mondo.
Le prime tre conseguenze sono in atto, ma, iniziate da poco, non hanno ancora dato frutti importanti. La quarta non è ancora in atto perché le regioni interpellate (quelle concretamente esistenti, le regioni a statuto speciale) o non hanno risposto o hanno risposto evasivamente; perché le associazioni di cultura cinematografica che hanno sede fuori Roma non hanno risposto per nulla (tranne un paio); perché le federazioni nazionali di quelle Associazioni stanno studiando, secondo procedure diverse, il da farsi. Naturalmente, occorre insistere, ed è quello che la Cineteca farà, ma bisogna anche trovare i mezzi per smuovere al più presto una situazione bloccata, in cui dominano insensibilità e indifferenza al problema. La quinta non è neppure alle viste, perché il bilancio della Cineteca — già gravemente insufficiente per l'ordinaria amministrazione, e che rischia addirittura di traballare per l'organizzazione (onerosa e complessa ma non certo straordinaria, figuriamoci) della stagione al Planetario di Roma — non lo consente. Solo mettendo in moto questo meccanismo si potrà cominciare a parlare, a tutti i livelli, della creazione di un nuovo rapporto fra il film e lo spettatore, nel senso della non-manipolazione, del non-commercio, della non-schiavizzazione al quale dovrebbe mirare la cultura oggi.

Su questa linea si possono esaminare anche i problemi di quell'altro ente pubblico che è il Centro Sperimentale di Cinematografia. Il quale ha subìto una mezza trasformazione e vive ora una crisi di trapasso, che provoca malessere e incomprensioni. D'altra parte, se il Centro è oggi una scuola a metà, non ci si può illudere che, lasciandolo così, si ottengano domani, per miracolo magari, risultati positivi. Quale che sia l'odierna situazione dell'istituto (non è questa la sede in cui la si possa esaminare), sembra necessario affrontare il problema alla radice e spingere sino all'ultima conseguenza la trasformazione. Il discorso si potrebbe riassumere — come proposta operativa, da verificare con tutti coloro che al Centro agiscono,

e con quanti al Centro portano interesse come un (possibile) fulcro per un'azione dello Stato nel senso del rinnovamento delle strutture pratico-culturali del cinema italiano — nel modo seguente:

1) Il tentativo iniziato da Rossellini con la gestione commissariale e da lui (e dai suoi collaboratori) attuato con la gestione normale, in corso dal 1969, era certo una via seria per restituire un senso alla scuola. L'idea era attraente, e creativa, ma il tentativo — destinato a riuscire in modo parziale — mira soltanto a dare un nuovo volto all'insegnamento, quando invece occorre annullare, e superare, il concetto stesso di scuola;

2) L'esperienza ha mostrato che gli aspiranti *mass media makers* (non parliamo più solo di cineasti) operanti al Centro si dividono in due gruppi: quelli che intendono acquisire gli elementi di una tecnica, da utilizzare nella futura professione; quelli che vogliono servirsi dei *media* per una più vasta operazione culturale o politica, o per entrambe. I due gruppi convivono con difficoltà. A rigore, inoltre, nessuno dei due gruppi può trovare al Centro la sua sede ideale. Il primo starebbe più a suo agio in un istituto professionale; il secondo può lavorare più proficuamente in seno alle strutture (o mancanza di strutture) della cosiddetta produzione, *over* o *underground*.

3) Il Centro, ente pubblico non al servizio dell'industria, non deve essere lo specchio di ciò che i *mass media* sono, né li può aiutare a consolidarsi: farebbe un lavoro innaturale e dannoso. Può invece, dopo aver svolto un'analisi della situazione esistente (tecnica, economica, culturale, ecc.), tentare « assaggi » verso ciò che i *mass media* saranno e dovranno essere, per far sì (per contribuire a far sì) che siano utili alla comunità. Di qui l'esigenza realmente e liberamente « sperimentale » che il Centro dovrebbe far propria.

4) Per « sperimentare », il Centro non potrà non abbandonare le sue attuali funzioni di « addestramento » e trasformarsi in quello che andrebbe chiamato un laboratorio di ricerca. Come organizzare un simile laboratorio non è ancora il momento di dire. Si può solo prevedere che s'imperniera su una équipe scientifica di cui faranno parte: un gruppo interno, una serie di collaboratori « pro tempore » da scegliere fra specialisti, tecnici e uomini di cultura a seconda delle varie esigenze, un gruppo di giovani « stagiaires », non più allievi (da addestrare o autoaddestrantisi) ma collaboratori a tutti gli effetti. All'inizio di ogni anno, l'équipe scientifica si darà il piano di lavoro. I risultati, pratici e teorici (potranno essere film, lavori speciali, sperimentazioni tecniche, ricerche storiche, ecc.) saranno messi a disposizione anzitutto dello Stato (toccherà allo Stato, appunto, garantire l'autonomia dell'azione del Centro, sul terreno scientifico come su quello economico) e poi di chiunque si occupi dello sviluppo dei *mass media*, in Italia e all'estero.

5) Un'azione del genere potrà rivelarsi produttiva a patto che: gli organismi statali e parastatali operanti nei *mass media* (dagli Enti di Stato per il cinema alla RAI, dal Ministero dello Spettacolo a quello dell'Istruzione, ecc.) studino un piano di coordinamento fra le loro attività e quella del Centro, e alla vita del Centro partecipino in tutte le possibili forme (dal finanziamento di ricerche specifiche alla collaborazione tecnica, all'affidamento di incarichi); che gli organismi culturali e scientifici controllati dallo Stato (dagli Istituti Universitari al Consiglio Nazionale delle Ricerche) prestino una costante assistenza e si propongano di avvalersi, anche ai loro fini istituzionali, dei risultati delle ricerche del Centro; che l'individuazione anno per anno degli « stagiaires » collaboratori avvenga a tutti i livelli possibili, non ultimo quello locale e regionale, e che la loro ammissione (ad ogni anno o ad ogni biennio) avvenga su base seriamente scientifica e con le garanzie della democraticità (i modi della scelta saranno particolarmente difficili da elaborare, e anche qui gioverà la collaborazione di coloro che vi hanno interesse, dagli ex allievi agli uomini di cinema, dai critici alle associazioni di cultura cinematografica e sindacali, ecc.); che le strutture del Centro si adeguino fin da ora ai nuovi compiti, sia con modifiche statutarie (del resto, non grandi)

sia con una trasformazione graduale della connotazione « professionale » dei funzionari del Centro (che diverranno, per così dire, operatori scientifici, perdendo la loro stridente connotazione burocratica), sia con l'immissione di funzionari nuovi con le caratteristiche di cui sopra (da trovarsi in prevalenza fra gli ex allievi), sia con l'eliminazione delle attrezzature inutili o inadeguate (per esempio la gran parte dei teatri di posa), il completamento delle attrezzature già utilizzabili nel senso detto (lo studio televisivo, la « sincronizzazione » in corso di allestimento, ecc.), la creazione di impianti nuovi, la destinazione di tutte le altre attività e attrezzature del Centro (biblioteca, pubblicazioni, documentazione, cineteca, ecc.) al servizio della ricerca; che si creino più ampie, e radicalmnte nuove, forme di finanziamento.
Inutile scendere in altri particolari. Sarebbe prematuro e, forse, confonderebbe le idee. Una cosa sola rimane da aggiungere: che un progetto di questo genere avrà un senso se non si disperderà nei diversi settori ma resterà sempre omogeneo, ogni settore essendo con gli altri intercomunicante e interdipendente. Quali siano le forze, gli organismi, gli enti da « sensibilizzare », s'è accennato. Se si riuscirà a far questo, proprio non sappiamo. Ma sappiamo certamente che non ci si riuscirà se la « base », ovunque, non eserciterà una pressione costante, seria, coordinata. Intanto, cominciamo a discuterne.

●

Sandro Zambetti

Associazionismo ed Enti Locali

Mi sembra che il discorso sui rapporti fra l'associazionismo e la politica degli Enti Locali esiga due premesse, magari ovvie, ma che è bene tenere presenti per reciproca chiarezza. La prima riguarda l'Ente Regione e la fiducia che si può nutrire o meno in questo nuovo istituto. Penso che siamo tutti d'accordo sul fatto che l'esperienza degli Enti Locali, in genere, è un fallimento quando si limita a riprendere in ambiti più ristretti le strutture e le caratteristiche dello Stato centralista. Devo dire che il nuovo Ente — a mio parere — è nato abbastanza male, da questo punto di vista, nel senso che per troppi aspetti è già caduto in tale vizio di « riproduzione » degli schemi centrali. Vizio, non posso fare a meno di aggiungere, verificabile anche in questa sede, nella misura in cui vi ritroviamo certe forme, direi, di parlamentarismo accomodante ed equivoco, grazie alle quali i partiti di sinistra vengono a trovarsi a fianco, non dico della Democrazia Cristiana, ma addirittura della destra democristiana, accostamento che non può non generare confusione e rischia di dare al convegno il carattere di una di quelle tavole rotonde che, nella migliore delle ipotesi, servono solo a perdere tempo. E veramente sarebbe perder tempo, nel nostro caso, se tutto si riducesse ad aver tanti assessorati regionali al Turismo e allo Spettacolo, con le stesse funzioni e la stessa mentalità dell'attuale Ministero del Turismo e dello Spettacolo.
Ciò non toglie che, trattandosi di un istituto appena nato, l'Ente Regione sia meno condizionante e cristallizzato di altri, per cui sarebbe illogico scartare a priori la possibilità di farne uscire qualcosa di veramente nuovo.
L'altra premessa riguarda più in generale il rapporto con le istituzioni. E' chiaro, a mio avviso, che nell'attuale situazione italiana alle tradizionali divisioni verticali fra le forze politiche s'è aggiunta una divisione orizzontale, direi, tra le istituzioni e la realtà che ne sta fuori. Questa realtà ha la sua manifestazione più evidente nello spontaneismo (con tutti i limiti che tale fenomeno presenta e che i gruppi più responsabili cercano di superare, attraverso la ricerca di linee strategiche comuni e di nuove aggregazioni di forze), nel movimento studentesco e nelle organizzazioni della sinistra extraparlamentare, ma ha come punto di riferimento il

movimento operaio nel suo insieme, dato che questo rappresenta in effetti la vera forza alternativa al sistema e quindi non può essere integrato a livello istituzionale. La divisione orizzontale di cui dicevo, d'altra parte, passa anche all'interno degli stessi partiti di sinistra, nella misura in cui questi, pur operando nelle istituzioni, non esauriscono in tale ambito la loro azione politica e tengono aperto un discorso di ribaltamento delle istituzioni stesse. Personalmente ritengo che sarebbe infantilistico, da parte delle forze che agiscono al di fuori delle istituzioni, considerare irrimediabilmente compromissoria qualsiasi azione a livello istituzionale e tagliarsene fuori a tutti i costi, facendone un motivo aprioristico di divisione dalle altre organizzazioni di sinistra; ma sarebbe altrettanto errato che i partiti pretendessero di riassorbire nell'ambito istituzionale qualsiasi forma di opposizione all'attuale assetto politico-sociale del nostro paese.

Detto questo, va anche precisato, sia pur brevemente, qual è stato il cammino compiuto in questi anni dall'associazionismo, almeno nel settore che ci riguarda più direttamente. Le associazioni di cultura cinematografica si sono rese conto, anzitutto, dei limiti di « élite » entro cui restava chiusa la loro attività tradizionale di « formazione » del pubblico, intesa come sforzo determinante ai fini del miglioramento, o anche del cambiamento, della situazione del nostro cinema. E' un limite di fronte al quale, chi più chi meno, ci siamo trovati tutti, constatando che il nostro pubblico in genere non andava oltre una certa classe sociale (ceti professionali, studenti, ecc.). Si è constatato, inoltre, che l'insegnamento a « leggere il film » finiva col costituire un ulteriore apporto alla cristallizzazione della cultura dominante: si insegnava ad apprezzarla nei suoi aspetti « migliori », più godibili intellettualmente, anziché considerarla criticamente in quanto strumento di conservazione, sia pur graduato a livelli diversi di « dignità » (spettacoli « raffinati » per le persone colte, grossolani per le altre). Altra constatazione, la scarsissima e quasi nulla incidenza nella situazione del cinema italiano, neanche sfiorato, nelle sue strutture, dall'attività delle associazioni culturali.

Da qui lo sforzo di superamento delle forze tradizionali, basato soprattutto sulla ricerca di un nuovo pubblico, quello che sta fuori dalla cultura dominante e che costituisce la naturale alternativa alle forze che detengono e strumentalizzano tale cultura. Ricerca di nuovo pubblico che però non vuole assolutamente avere il carattere di una specie di San Vincenzo culturale o politica: non si intende, cioè, andare da un pubblico operaio per « portargli » la cultura, ma, al contrario, per riceverne qualcosa, per offrirgli caso mai uno strumento, il cinema, mettendo a sua disposizione quel tanto di competenza tecnica che gli « esperti » possono dare. Ma niente di più. Il resto va fatto insieme, va fatto soprattutto dal pubblico, da *questo* pubblico, pienamente responsabilizzato: noi dobbiamo solo dargli modo di impadronirsi del mezzo, di utilizzarlo a suo modo, per esprimere la « sua » cultura legata ai problemi della realtà quotidiana, liberandosi dai condizionamenti a cui è sottoposto attraverso l'uso che vien fatto attualmente di questo mezzo, in mano com'è alla classe dominante.

Col che si arriva necessariamente al discorso di classe. C'è chi dice che il cinema può già ora essere uno strumento della lotta di classe. Non lo so, se siamo già a questo punto. La possibilità c'è, anzi è lì che bisognerà arrivare. Ma non so se ci siamo già. E' certo però che anche il cinema — l'interessarsi di cinema in un certo modo — è un *momento* della lotta di classe, perché affronta un nodo cruciale: quello dello sfruttamento del lavoratore che si estende dalla fabbrica al tempo libero, anche in termini di sfruttamento economico (sfruttamento di chi lavora nel cinema, ma soprattutto dei lavoratori che vanno al cinema), ma più ancora in termini di sfruttamento intellettuale, di condizionamento. E' il tema che abbiamo trattato recentemente in un seminario di studio organizzato a Rapallo dalla Federazione Italiana Cineforum e dal Centro Studi Cinematografici insieme alle Acli, con la partecipazione anche di sindacalisti e di gente che fa lavoro di base: « Cine-

ma e movimento operaio ». E ne è venuta fuori appunto questa affermazione, dell'attività culturale in campo cinematografico come momento della lotta di classe, per il legame inscindibile che c'è fra le realtà strutturali e quelle sovrastrutturali, per la continuità fra lo sfruttamento in fabbrica e lo sfruttamento nel tempo libero, nella cultura.

In questo senso le associazioni culturali sono andate politicizzandosi, scandalizzando quelli che trovavano comodo vederle operare in modo inoffensivo, in un'attività che finiva col far da copertura al sistema, in quanto « educava il consumatore » a cercare il prodotto « migliore » (il grosso equivoco della « qualità » su cui puntano oggi le forze economiche, promuovendo una loro politica « culturale ») anziché a mettere in discussione il concetto stesso di prodotto e la proprietà del mezzo di produzione. Il problema è di incidere sulle strutture attuali del cinema, di cambiare queste strutture, non di chiedere che forniscano anche prodotti di maggior pregio, destinati semplicemente a completare la gamma di prodotti buttati sul mercato e ad avvicinare al capitale anche quelle « fasce di consumatori » che hanno gusti più raffinati. Su questo indirizzo si è realizzata una sostanziale unità d'azione fra le maggiori associazioni di cultura cinematografica: i cineforum della FIC, i circoli del cinema dell'ARCI e della FICC, i cinecircoli del Centro Studi Cinematografici. E il discorso va avanti, nel senso dell'estensione di questa unità d'azione alle organizzazioni del movimento operaio, i sindacati, le Acli, i gruppi di base.
Chiarite le nuove caratteristiche che, non senza resistenze interne, hanno assunto o vanno assumendo le associazioni culturali, entriamo più direttamente nel tema che ci siamo posti. Secondo me l'associazionismo può e deve agire su tre piani. Il primo è quello dei rapporti con lo Stato. Si può essere — come molti di noi lo sono — più o meno contrari a questo tipo di Stato e convinti che non si tratta di « migliorarlo », bensì di cambiarlo, operando appunto nella realtà che si muove al di fuori delle istituzioni. Ma ciò non toglie che, come dicevo prima, sarebbe errato rinunciare a qualsiasi azione all'interno delle istituzioni. Nel caso specifico si tratta di esercitare tutta l'influenza possibile sul tipo di intervento che lo Stato compie in campo cinematografico, di battersi perché gli Enti di Stato non facciano da supporto all'iniziativa privata, ma assumano una funzione propria, una qualificazione diametralmente opposta a quella delle strutture produttive e distributive informate alla legge del profitto e per ciò stesso destinate a mercificare il cinema. C'è quindi un problema di gestione, che non può essere affrontato solo dal punto di vista dei posti di lavoro e della produttività delle aziende di Stato, per cui è sbagliato fare come si è fatto sinora, lasciando che le esigenze di rinnovamento siano sostenute solo dalle associazioni degli autori e dai sindacati dei lavoratori dello spettacolo.
Questi, necessariamente, vedono le cose solo, o quasi, dalla parte di chi lavora nel cinema ed è portato ad accentuare le questioni di carattere contrattuale, col rischio continuo di restar chiusi in una logica corporativa e di adeguarsi in maggior o minor misura ad una valutazione prevalentemente « economica » della gestione degli Enti di Stato. D'altra parte, anche quando si battono per problemi di carattere più generale, come quello fondamentale della libertà d'espressione, queste forze finiscono coll'esprimere, ancora, le esigenze di chi fa il cinema, senza riuscire a legarle a quelle di chi ne fruisce, cioè il pubblico. La gestione degli Enti di Stato, invece, riguarda il pubblico non meno di quanto riguarda gli autori e i lavoratori dello spettacolo. Perciò va affrontata anche e soprattutto dalle forze che possono rappresentare questo pubblico e far sentire le sue esigenze, che sono quelle di liberazione dai condizionamenti del cinema di consumo e quindi di un intervento pubblico che sia rivolto essenzialmente a tal fine. E' chiaro che una « rappresentanza » del genere richiede tutta una mobilitazione di base e nuove forme di democrazia diretta, ma intanto il problema — che è urgente, perché siamo di fronte ad un progetto di « ristrutturazione » degli Enti di Stato che non va certo nel senso sopra indicato — può e deve essere assunto dai sindacati nel loro insieme, invece che dai soli sindacati dello spettacolo, proprio perché la cosa interessa tutti i

lavoratori (in quanto spettatori, sfruttati in termini di condizionamento) e non solo quelli che prestano la loro opera nel cinema. E insieme ai sindacati, in questa battaglia, devono esserci le associazioni culturali, appunto come interpreti della parte più sensibile del pubblico ed in forza di quell'azione che — come ho accennato prima — le ha portate e le sta portando ad inserirsi sempre di più nella strategia del movimento operaio.

Lo stesso discorso vale anche per il secondo piano su cui può agire l'associazionismo, cioè quello dell'intervento pubblico a livello locale. Anche qui c'è — o può esserci — tutta una serie di attività (esercizio, reperimento film, distribuzione) promovibili a livello istituzionale, delle quali sarebbe sciocco disinteressarsi. Se gli Enti Locali si assumono impegni in campo cinematografico, fornendosi di strutture adeguate e gestendole in proprio, è giusto e doveroso, a mio parere, che le associazioni di cultura cinematografica non trascurino la cosa e facciano sentire il loro peso per volgerla nel senso indicato, che resta sempre quello di una cultura alternativa e non già di un'integrazione dell'attività privata o di una concorrenza semplicemente economica da parte degli Enti Locali nei riguardi di tale attività.
Ma è sul terzo punto che, a mio parere, va soprattutto centrato il rapporto fra associazionismo ed Enti Locali: cioè sul piano di un'attività autonoma, per la quale gli Enti locali devono fornire gli spazi e gli strumenti necessari. A questo riguardo io non dovrei far altro che leggervi il documento che abbiamo elaborato a Bergamo, documento che non ha certo pretese di perfezione e di esauriente risposta a tutti i problemi sul tappeto, ma che mi sembra possa dare un'idea abbastanza chiara delle linee di fondo su cui questi problemi dovrebbero essere impostati, a nostro parere *. Mi limito a richiamarne alcuni punti essenziali. Va precisato anzitutto che

* **I Gruppi di lavoro** costituitisi fra i partecipanti all'assemblea pubblica del 21 settembre scorso hanno svolto il proprio compito sulla base del tema proposto all'assemblea stessa, cioè la formulazione di un piano organico di intervento degli Enti Locali per lo sviluppo delle attività culturali di base, con specifico riguardo all'impiego dei mezzi audiovisivi.
E' subito emersa, però, l'impossibilità di mantenere entro tali limiti lo studio di una politica culturale degna di questo nome, che non può evidentemente prescindere da problemi di fondo come quelli della scuola, dei mezzi d'informazione, della divisione del lavoro manuale da quello intellettuale, e via dicendo.
Pur riconoscendo, quindi, la propria inidoneità ad affrontare una problematica tanto vasta e complessa, i Gruppi di lavoro hanno rilevato la necessità di inquadrare almeno le proposte relative ai mezzi audiovisivi in una più ampia considerazione delle esigenze di partecipazione dal basso, in forma autonoma e responsabilizzata, al processo di crescita culturale.
Tale processo non può che esprimersi prioritariamente nella ricerca di una coscienza comune, collettiva, in cui trovino stimolo e completamento le esperienze e gli interessi personali, anche per tradursi in impegno concreto di trasformazione della società.

Centri comunitari

Condizione basilare per questa ricerca è la possibilità di incontro e di verifica delle esperienze, dei problemi e delle azioni comunitarie, per cui lo stesso impiego di mezzi audiovisivi — come di ogni altra forma espressiva, dal dibattito al libro, dalla musica alle arti figurative, ecc. — va visto non come sforzo di erudizione fine a se stesso, ma come occasione di confronto delle idee e di stimolo ad una concreta azione comunitaria.
Si impone perciò, quale esigenza prioritaria, la disponibilità di un luogo d'incontro in cui ci si riconosca come comunità; dove gli interessi, le esperienze, il retaggio storico, le consuetudini, le tradizioni, le tensioni umane possano incontrarsi e confrontarsi, creando così il senso della comunità. Esistono già le forme e strutture organizzative (sindacati, partiti e gruppi politici, circoli culturali, circoli ricreativi, ecc.) in cui si attua tale possibilità di incontro, ma, per la specificità degli interessi da cui muovono, finiscono molto spesso col concentrarsi in una azione di tipo settoriale, che non favorisce o addirittura frena una reale partecipazione comunitaria. Proprio le diverse forme d'associazionismo esistenti, quindi, sarebbero le prime a poter trarre nuovo stimolo dalle possibilità di uscire ognuna dal proprio ambito specifico e confrontarsi con le altre, mentre è chiaro l'incoraggiamento che ne deriverebbe a tutte quelle forze — gruppi o persone — che si sentono impegnate verso la comunità, ma sono restie ad inquadrarsi nelle organizzazioni esistenti o ne vengono respinte.
Più importante ancora, comunque, è il fatto che in questo luogo d'incontro ogni cittadino non si senta « ospite » di qualcuno, ma « padrone » a pieno titolo di parità con tutti gli altri: e questo, senza che la cosa sia subordinata ad un'ambigua « neutralità » o « apoliticità » di marca qualun-

il documento è stato elaborato dall'ARCI di Bergamo, dal Cineforum di Bergamo, dal Centro Studi Cinematografici provinciale, dal Cineclub Bergamo (della FEDIC) e dal Teatro Tascabile, con la collaborazione a titolo personale di altre persone impegnate in partiti politici o in circoli culturali. E' nato, altra cosa da precisare, dalla contestazione al Gran Premio Bergamo, che l'anno scorso portò all'interruzione di questa ennesima parata pseudo-culturale ed appunto per questo è dedicato in notevole parte alla proposta di trasformazione dell'Ente Gran Premio Ber-

quistica, ma trovi anzi la sua fondamentale caratterizzazione nella massima apertura alla verifica delle idee e dei problemi in cui si sostanzia la vita della comunità.
Il luogo d'incontro che si propone deve quindi essere totalmente libero da programmazioni o condizionamenti esterni, autogestito, al completo servizio della comunità, dotato degli spazi e degli strumenti necessari per rendere concretamente realizzabili attività comunitarie.
Al di là di queste caratteristiche generali, però, sarebbe errato indicare una soluzione-tipo applicabile in qualsiasi località: la ragion d'essere dei centri proposti sta infatti nella loro rispondenza alle esigenze ed alla fisionomia stessa di ogni singola comunità, nel loro essere radicati nel tessuto vivo della realtà comunitaria.
Sarebbe quindi assurdo proporre un modello generico e indifferenziato, che verrebbe ad essere calato dall'alto e che, con le sue stesse strutture prefissate dall'esterno, finirebbe per costituire una forzatura delle tensioni spontanee e delle originali prospettive di sviluppo di ogni singola comunità.
Al contrario, è indispensabile che ogni centro nasca come espressione naturale della comunità interessata, come struttura connaturata alle sue esigenze e potenzialità tipiche. Per giungere a ciò, è necessario che le ricerche, gli studi, le proposte al riguardo vengano condotte ed emergano in loco, ad opera della comunità stessa o comunque dei suoi gruppi più sensibili a questa problematica.
Accanto a questa condizione basilare, va peraltro rilevata l'opportunità di un'azione coordinata di stimolo e di sensibilizzazione delle Amministrazioni locali, nonché di appoggio e di consulenza tecnica ai gruppi locali.
A tale scopo si propone la costituzione di un organismo di ricerca, di animazione e di coordinamento a livello provinciale, che fornisca ai gruppi locali l'appoggio necessario e che collabori con l'Amministrazione Provinciale nell'opportuna opera di pressione sugli amministratori comunali.
L'organismo in questione dovrebbe essere costituito da rappresentanti dei gruppi culturali operanti a livello provinciale, dei sindacati e delle Acli, oltre che da una rappresentanza politica della Provincia.
Premessa operativa al suo lavoro, è la rilevazione della situazione esistente, attraverso un'indagine condotta sulla base del questionario di cui si unisce copia, da inviare a tutte le Amministrazioni comunali ed ai circoli locali di cui si conosca esistenza.
Da tale rilevazione si potranno individuare strutture e mezzi già esistenti, che si prestino ad avviare un lavoro comunitario. Nel far opera di convincimento sulle Amministrazioni comunali per la loro utilizzazione in tal senso e nel fornire i possibili suggerimenti o appoggi tecnici, non si dovrà mai perdere di vista la provvisorietà di tali soluzioni, evitando che siano considerate sostitutive della costituzione di un vero e proprio centro comunitario: questo deve restare l'obiettivo di fondo.
Per facilitare i collegamenti tra le ricerche e le iniziative locali, da un lato, e l'organismo di servizio e di stimolo a livello provinciale dall'altro, si dovrà costituire un Centro di documentazione-informazione, che avrà sede in un luogo ben preciso e definito. A questo proposito si suggeriscono ad esempio il complesso di S. Agostino, il complesso del Carmine, il Palazzo Terzi. La Provincia, tramite questo centro, potrà fra l'altro offrire ai gruppi locali la disponibilità di tecnici (operatori cinematografici, autisti, arredatori, ecc.) o di materiali in sua dotazione (autocarri, pannelli, ecc.), mettendo così al servizio delle varie comunità strumenti utili alla realizzazione di manifestazioni (mostre, spettacoli cinematografici e teatrali, concerti, ecc.).
Si rileva infine la necessità che almeno il Comune capoluogo provveda immediatamente alla creazione di un Centro comunitario, in cui possano trovar sede adeguata ed esplicarsi liberamente tutte le attività culturali autonome promosse in città. Tale centro dovrebbe accogliere anche gli organismi a carattere provinciale operanti nel campo culturale.
In città si pone inoltre il problema di centri comunitari a livello di quartiere.

Attività culturali

Passando dal discorso generale sui centri comunitari a quello specifico sulle diverse attività che possono e debbono trovarvi sede, va precisato anzitutto che i Gruppi di lavoro si sono occupati solo di cinema e di teatro per due ragioni pratiche e contingenti:
1) perché dall'assemblea del 21 settembre non sono emersi gruppi interessati ad altri settori culturali;
2) perché i due settori in questione sono quelli a cui si può fare più concreto riferimento, in quanto vi si registra già una notevole attività di gruppi autonomi a livello provinciale e locale.
Ciò non significa affatto, però, che la politica culturale debba esaurirsi in queste due attività. I gruppi di lavoro sono i primi ad auspicare che il discorso si allarghi ad ogni altro settore, a cominciare da quello delle biblioteche, e che cittadini più sensibili ed interessati alle diverse

gamo in un Istituto permanente per il reperimento e la diffusione del cinema non commerciale. Vi sono indicate inoltre le varie soluzioni concrete (utilizzazione di sale pubbliche, affitto di sale private, disponibilità di locali scolastici, ecc.) attraverso le quali l'Ente Locale può fornire gli spazi necessari per l'attività culturale, nonché i relativi strumenti (macchine da proiezione e da presa). Tutto il discorso, comunque, si articola attorno alla rivendicazione di centri comunitari che siano luoghi di incontro totalmente aperti alle comunità locali e gestiti dalle medesime,

forme d'attività culturale si facciano avanti con proposte concrete, da articolare con quanto prospettato nel presente documento.

Cinema

E' nota a tutti la situazione del cinema, dominata dagli interessi economici che riducono questo mezzo di espressione e di comunicazione a pura e semplice merce. Il cinema diventa così, fra tutti i mezzi di comunicazione sociale, uno di quelli che limita e condiziona più pesantemente la libertà dell'uomo, intesa anche come possibilità di analizzare e giudicare la realtà che ci circonda.
Il prodotto cinematografico spettacolare, per il suo fondamentale carattere evasivo e mistificante, comprime tale possibilità, mentre le strutture monopolistiche della produzione, della distribuzione e dell'esercizio impediscono una effettiva libertà di scelta da parte del pubblico.
S'impone quindi la creazione di un circuito alternativo a quello commerciale, in cui possano trovar spazio le opere boicottate dal monopolio distributivo e dove il cinema non si riduca a spettacolo evasivo e condizionante, ma diventi materia di dibattito e di stimolo al confronto delle idee, strumento di promozione sociale e culturale.

Reperimento sale

In questo senso operano già, in provincia di Bergamo, numerosi gruppi e circoli culturali, che però si trovano handicappati dalla necessità di ricorrere a sale private, subendone in maggiore o minore misura i condizionamenti, oltre ad incontrare ovvie difficoltà economiche.
Si sente inoltre l'esigenza di iniziative che superino l'ambito stesso di questi gruppi e circoli, aprendosi alla più larga partecipazione di pubblico e superando ogni limite d'élite, connesso in gran parte alle forme associative e di tesseramento.
E' quindi fondamentale la disponibilità di sale totalmente libere da qualsiasi condizionamento e tali da potersi considerare sale di uso pubblico a qualsiasi effetto: è in questo senso che deve esplicarsi anzitutto l'intervento degli Enti locali.
Ferma restando l'esigenza di inquadrare anche il problema della sala di proiezione nei costituendi Centri comunitari, si propongono in via provvisoria le seguenti soluzioni:
1) Ove si verifichi che le sale di proiezione siano già di proprietà degli Enti locali e siano attualmente in gestione a privati:
a) vengano riscattate dall'Ente locale e messe a disposizione di chiunque ne faccia richiesta per attività culturali;
b) nell'impossibilità — per le esigenze finanziarie dell'Ente locale o per altre ragioni — di rescindere il contratto con i gestori privati, tale contratto venga modificato in modo che per almeno una o due sere alla settimana la sala sia disponibile per le attività culturali.
2) Ove gli Enti locali non abbiano sale di loro proprietà:
a) facciano pressione sulle autorità scolastiche affinché queste mettano a disposizione della comunità le aule (in particolare palestre ed aule magne) delle scuole per le attività comunitarie, per rispondere all'esigenza che la scuola diventi realmente un centro di cultura e di educazione permanente;
b) interverranno presso la Gescal e la Iscal perché concedano in autogestione i Centri sociali alla comunità locale, dopo aver provveduto a riadattare gli edifici in modo che possano garantire l'effettuazione di proiezioni cinematografiche.
3) Ove non esistano sale di proprietà pubblica e non sia possibile l'utilizzazione delle scuole e dei Centri Sociali, gli Enti locali contraggano con i privati, proprietari di sale di proiezione, dei contratti di affitto delle sale stesse (per almeno una sera la settimana) onde metterle gratuitamente a disposizione dei gruppi o circoli che ne facciano richiesta per attività culturali.
In riferimento all'utilizzazione delle sale di cui ai punti 2a e 2b (scuole e Centri Sociali) che non siano dotate di cabine e macchine da proiezione a 35 mm. gli Enti locali dovrebbero provvedersi di macchine da proiezione a 16 mm. da mettere a disposizione di chi ne faccia richiesta per attività culturali (per concessione dovranno essere richieste puramente garanzie di ordine tecnico).
Per l'acquisto di tali macchine, quando non sia possibile al singolo Ente locale, si suggerisce la costituzione di consorzi fra Comuni vicini, con l'eventuale partecipazione della Provincia. Si propone inoltre che la Provincia stessa costituisca un proprio parco macchine, da mettere a disposizione delle comunità locali che ne facciano richiesta.
Si propone infine che, ove possibile, oltre alle macchine da proiezione, siano disponibili anche macchine da presa a 16 mm. e 8 mm. per consentire, ai gruppi che ne facciano richiesta, l'uso del cinema anche in senso creativo, con particolare riguardo a film di indagine, di documentazione e di approfondimento delle realtà locali.

in modo che ogni gruppo in grado di proporre e attuare iniziative politico-culturali possa valersene senza alcun limite o condizionamento.

A questo punto ci si può chiedere se non sia illusorio pensare che un'istituzione, qual è anche l'Ente Locale, possa accettare in certo senso di autodistruggersi, o perlomeno di autolimitarsi, creando una struttura tanto aperta da sfuggire al suo controllo. Il dubbio è legittimo, ma qui non è il caso né di farsi illusioni né di

Reperimento film

La creazione di un circuito alternativo è strettamente legata, oltre che alla disponibilità di sale, al reperimento di film esclusi dal circuito commerciale o che gli autori stessi non intendono immettere in tale canale.
A questo fine s'impone una radicale revisione delle iniziative che pretendono di porsi al servizio dell'arte cinematografica, mentre sono invece strumentalizzate pubblicitariamente a vantaggio dell'industria cinematografica (festival di Cannes, Taormina, Sorrento, ecc.) o finiscono col fare da copertura al sistema (Mostra di Venezia), in quanto non incidono minimamente in una realtà dominata dalla legge del profitto.
Per arrivare a tale revisione vanno tenuti presenti anche i limiti denunciati — e riconosciuti dagli stessi organizzatori — da iniziative come quelle della Mostra di Pesaro, che pure si propone come scopo fondamenatle la circolazione dei film presentati.
L'esperienza pesarese ha portato a rilevare quanto segue:
1) i limiti di tempo della rassegna impongono una selezione preventiva, che costituisce di per se stessa una limitazione della libertà di scelta che si intende affermare;
2) il numero dei film presentati resta inevitabilmente ristretto e non può essere aumentato oltre un certo limite per non impedire quel minimo di riflessione e di dibattito che è essenziale per un serio impegno culturale;
3) pur favorendo con facilitazioni di vario genere la partecipazione di coloro che devono poi impegnarsi a far circolare i film presentati, resta la difficoltà obiettiva di far convergere queste persone da tutta Italia ed in un determinato periodo dell'anno;
4) un solo incontro annuale non è sufficiente a stabilire e ad approfondire quella collaborazione tra le forze di base che è indispensabile per la diffusione del cinema non commerciale;
5) una mostra limitata nel tempo finisce ancora, inevitabilmente, con l'assumere il carattere di « parata » destinata a dare prestigio all'ente che la organizza e ad attirare l'interesse più o meno superficiale e reclamistico della stampa, anziché diventare « momento » di lavoro, punto di passaggio per quell'azione divulgativa e promozionale che, contrapponendosi al monopolio commerciale del cinema, è la sola a poter avere un effettivo valore culturale.
Dalla constatazione di questi limiti, presenti anche nelle rassegne più qualificate, emergono tre indicazioni di fondo;
1) l'azione a favore del cinema non commerciale deve essere continuativa;
2) occorre moltiplicare i centri di reperimento e di diffusione di questi film, perché siano il più possibile vicini alla potenziale rete di distribuzione (centri sociali), articolandoli nel contempo fra di loro, per evitare un dannoso frazionamento e per costituire un complesso organico di poli distributivi che possa realmente servire l'intero territorio nazionale;
3) bisogna sostituire al concetto di rassegna quello di punto di incontro permanente tra le forze già mobilitate o mobilitabili per la diffusione del cinema non commerciale, punto di incontro che sia anche sede di studio e di lavoro per la miglior impostazione dell'opera da svolgere.

Il Gran Premio Bergamo, così com'è impostato attualmente, non può rispondere a queste esigenze. I film che vi si presentano — a parte ogni giudizio di merito sui criteri di scelta — non entrano in circolazione. La clausola relativa alla distribuzione del film vincitore non risolve niente, sia perché, anche se funzionasse, rappresenterebbe veramente una goccia nel mare del cinema consumistico, sia perché passa attraverso il circuito commerciale e quindi contribuisce a rafforzare proprio quel canale che costituisce il più grosso ostacolo ad un'effettiva libertà di circolazione del cinema indipendente.
Anche impostato diversamente, peraltro, il Gran Premio Bergamo non uscirebbe dai limiti di cui si è detto prima, se conservasse il carattere di rassegna annuale.
Si propone quanto segue:
1) L'Ente Gran Premio Bergamo si trasforma in Istituto per la diffusione del cinema non commerciale.
2) Tale Istituto ha lo scopo di reperire, in Italia ed all'estero, i film di produzione indipendente o che abbiano comunque difficoltà ad entrare nel circuito commerciale e si impegna quindi a favorirne la diffusione in tutte le sedi estranee al monopolio distributivo (centri sociali, circoli culturali, sale di proprietà pubblica, scuole, case del popolo, ecc.).
3) L'Istituto svolge in permanenza la sua attività, presentando settimanalmente — da ottobre a maggio — i film reperiti o inviati direttamente dagli autori. Inizialmente si può prevedere una proiezione ogni sabato sera ed eventualmente una anche al pomeriggio dello stesso giorno, in rapporto al numero dei film via via disponibili.
4) Non viene operata alcuna selezione preventiva: tutti i film reperibili nell'ambito della produzione indipendente o comunque estranea alle grosse case che dominano il mercato italiano, vanno presi

arrendersi prima di aver cominciato a far qualcosa. E' chiaro che gli Enti Locali, nella misura in cui riproducono un sistema di rapporti di potere ormai cristallizzati, saranno indotti a resistere a richieste del genere o comunque a cercare di strumentalizzare qualsiasi iniziativa, facendola rientrare nel gioco degli equilibri fra le forze politiche tradizionali. Ma è altrettanto vero che anche all'interno di tale schieramento non mancano aperture e tensioni verso nuove forme di partecipazione politica. Resta da vedere fino a che punto queste aperture potranno prevalere sugli schemi totalizzanti in base ai quali partiti e amministrazioni pubbliche ten-

in considerazione. Ogni proiezione è seguita da dibattito volto a stabilire l'interesse o meno dei film presentati.
5) Le proiezioni, aperte a tutta la cittadinanza, si rivolgono in particolare agli operatori culturali (animatori di circoli del cinema e cineforum, responsabili di altri circoli culturali, membri di gruppi di base, responsabili dei settori culturali degli Enti locali, studenti, insegnanti, ecc.) della regione lombarda, in modo che questi possano verificare direttamente la disponibilità di materiale valido per la diffusione nel circuito non commerciale.
6) La proiezione — per i film stranieri — avviene con traduzione simultanea.
L'Istituto si impegna a provvedere successivamente al sottotitolaggio dei film che vengono ritenuti interessanti per la suddetta circolazione. Si impegna inoltre a stabilire gli opportuni accordi con gli autori per i diritti di circolazione non commerciale di tali flm.
7) L'Istituto provvede alla compilazione ed alla stampa di schede critico-informative da accompagnare ai film che verranno distribuiti. A questo scopo si vale di un apposito Ufficio studi e documentazione.
8) L'Istituto si vale di un apposito Ufficio per le operazioni di distribuzione dei film e di revisione delle copie circolanti.
9) L'Istituto si impegna a collaborare con qualsiasi iniziativa analoga che sorga in altre regioni, proponendosi come primo esempio concreto di una rete organica di centri culturali destinati a promuovere la diffusione del cinema non commerciale in tutta Italia.
10) L'Istituto indice annualmente una assemblea aperta alla popolazione bergamasca ed a tutti coloro che, al di fuori della provincia, si interessano attivamente alla circolazione del cinema non commerciale. Tale assemblea ha il compito di verificare: a) l'attività svolta dall'Istituto; b) le esperienze compiute da tutte le forze che si sono impegnate a far circolare i film reperiti dall'Istituto; c) le nuove esigenze emerse da tali esperienze. In prosieguo di tempo, andranno studiate le forme attraverso le quali tale assemblea possa avere una sua rappresentanza permanente negli organi di gestione dell'Istituto.
Questi indirizzi di massima vanno naturalmente definiti con maggior precisione nello statuto del nuovo ente.
Per quanto riguarda gli organi responsabili del suo funzionamento, si propone che l'Istituto dipenda da un Comitato di gestione così composto:
due rappresentanti del Consiglio Provinciale (uno per la maggioranza ed uno per la minoranza), due rappresentanti del Consiglio Comunale del capoluogo (idem c.s.), un rappresentante delle ACLI, uno della CGIL, uno della CISL, uno della UIL, uno del Provveditorato agli Studi, uno dei Circoli ARCI, uno dei Cineforum, uno del Centro Studi Cinematografici ed uno del Cineclub Bergamo.
Il Comitato di gestione è affiancato da un Consiglio di amministrazione di tre membri, uno nominato dall'Amministrazione Provinciale, uno dall'Amministrazione Comunale del capoluogo ed uno dallo stesso Comitato di gestione, fra i suoi membri non rappresentanti delle suddette Amministrazioni.
Il Comitato di gestione nomina il Direttore dell'Istituto.
Il gruppo di lavoro — pur senza voler interferire nelle responsabilità del costituendo Comitato di gestione — fa presente l'opportunità che la direzione dell'Istituto venga affidata all'attuale direttore dell'Ente Gran Premio Bergamo, sia per facilitare il passaggio dalla formula attuale alla nuova impostazione, sia perché il costituendo Istituto possa valersi dei rapporti in atto con le cinematografie straniere e mettere a frutto la valida esperienza organizzativa maturata nelle tredici edizioni del Gran Premio Bergamo.

Teatro

La situazione del teatro di prosa, pur implicando anche problemi diversi, presenta sostanziali analogie con quella del cinema, per quanto riguarda i condizionamenti a cui è sottoposta l'attività delle stesse compagnie tradizionali, sia nei locali di proprietà privata che in quelli a gestione pubblica, condizionamenti di natura politica ed economica che impediscono o comunque limitano pesantemente una libertà di ricerca e d'espressione. Il teatro « ufficiale » resta così prigioniero — al pari del cinema, anche se a livelli meno grossolani — degli schemi consumistici, senza riuscire ad essere, in genere, un fatto vivo e stimolante, capace di coinvolgere realmente il pubblico. Nel contempo le iniziative in tal senso, che già esistono o che potrebbero prendere vita, si dibattono troppo spesso nella difficoltà pratica di raggiungere il più vasto pubblico periferico, per mancanza di spazi liberamente disponibili.
Per quanto riguarda, in particolare, la città di Bergamo è facile rilevare le insufficienze, in termini di servizio pubblico, del Teatro Donizetti, sia per l'anacronistica commistione fra gestione pubblica e proprietà privata (problema dei palchi) e per la permanente discriminazione fra i vari ordini di

dono a riassorbire in sé qualsiasi espressione della vita comunitaria, ma non si può certo escludere a priori — almeno nel caso dei partiti di cui sarebbe assurdo e pretenzioso negare i legami con le masse popolari — che la « novità » dell'esperienza regionale possa portare con sé anche un diverso modo di intendere i rapporti fra le « organizzazioni » politiche codificate come tali e tutto quanto si sta muovendo, su un piano che è pure essenzialmente politico, al di fuori di esse. In questo senso i rapporti fra associazionismo ed Ente Regione, fra associazionismo e istituzioni, possono avere un senso e un significato anche per chi, come noi, pensa che quel che va cambiato in Italia è proprio il quadro istituzionale.

posti, sia per le preoccupazioni di equilibrio politico che pesano sulle scelte del repertorio, sia per gli scompensi economici (spettacoli di costo sproporzionato al loro reale interesse culturale) derivanti da malintese considerazioni di prestigio e tali da impedire una politica dei prezzi veramente popolare.

Senza entrare nel merito di questi problemi, che comunque esigono un radicale processo di revisione delle impostazioni attuali, basterà osservare che una decina di rappresentazioni all'anno non costituisce certo risposta adeguata alle esigenze culturali della città, mentre lascia totalmente tagliata fuori la provincia, oltre che gli stessi quartieri periferici del capoluogo.

D'altro canto, proposte come quella del Teatro Tascabile ed iniziative come quella dell'Arci sono costrette a muoversi in ambiti quanto mai angusti, mentre non si fa niente per stimolare e favorire nuove esperienze autonome.

Si pone quindi, anzitutto, un problema di spazi da rendere pienamente disponibili, al di fuori di ogni condizionamento, per le iniziative che si pongono in alternativa al teatro « ufficiale » e per quelle che potrebbero sorgere in più diretta rispondenza alle esigenze ed alle potenzialità creative di ogni singola comunità.

In questo senso il discorso sul teatro si inquadra logicamente in quello sui centri comunitari, già sviluppato nella prima parte del presente documento. A tale proposito, resta solo da aggiungere come sia indispensabile liberarsi dall'idea che, per consentire attività originali in questo settore, si debba necessariamente contare su teatri intesi nel senso più tradizionale del termine: una palestra scolastica, un salone qualunque può prestarsi allo scopo, quando vi sia la volontà politica di renderlo pienamente disponibile e di favorire i gruppi che intendano valersene per esperienze dirette o per promuovere la diffusione di iniziative già in atto.

Informazione e documentazione

Con riferimento al Centro di Documentazione e di Informazione, di cui si parla nella prima parte del presente documento e alle funzioni che si intendono attribuire a tale Centro, si propongono per il teatro questi temi di lavoro specifici:

1) raccolta in sede cittadina, provinciale, regionale (ed eventualmente nazionale) dei dati relativi all'attività teatrale di stabili e gruppi;

2) elaborazione e verifica dei dati raccolti, al fine di condurre una analisi quantitativa e qualitativa della situazione, per promuovere una più accurata conoscenza dei materiali a disposizione del pubblico, per proporre organicamente e coerentemente l'attività, per stimolare l'attività di richiesta del pubblico stesso dopo avergli fornito ampia possibilità di scelta;

3) Costituzione di un'emeroteca di cultura teatrale (che può essere anche integrata, ad esempio, con la predisposizione di un sistema di registrazione di fatti, avvenimenti, tecniche di cui non fosse possibile trovare il materiale pronto sul mercato, ecc.).

Si intende nuovamente sottolineare, infine, la necessità che tale Centro non sia ridotto ad avere soltanto alcune funzioni principali (teatro, cinema, musica), ma che si impegni ad aprirsi a tutte le iniziative culturali che intendessero partecipare, non limitandosi a giustapporle o ad allinearle, ma dedicando una parte della sua attività a studiare il modo di collegare attivamente le varie attività presentate come momenti di un processo culturale che non può essere considerato frammentario. Il Centro, per il settore teatro, dovrà eventualmente contare su una struttura che sia inserita negli spazi che il Comune di Bergamo metterà a disposizione del Centro comunitario.

Vincenzo Bassoli

La Regione nei rapporti fra Cinema e Scuola

La nostra relazione sarà, come quella di Di Giammatteo, tecnica, anzi addirittura operativa. Si dividerà pertanto in due parti: la prima tratteggierà a grandi linee la storia dei rapporti fra cinema e scuola puntualizzando la situazione odierna; la

seconda cercherà di indicare alcune cose che la Regione potrà fare per ristrutturare su nuove basi il cinema scolastico.
Infatti è nostro convincimento che per trattare con un minimo di cognizione di causa il tema che ci è stato proposto occorre fare qualche passo indietro e dare uno sguardo alla storia del cinema scolastico nel nostro Paese, analizzando poi le gravi carenze dell'ordinamento vigente che relega ancora il cinema in una specie di ghetto per utilizzarlo soltanto, e spesso in modo disordinato e controproducente, come un ausilio o per completare certe lezioni (non posso portare un bue in classe, proietto allora un film sul bue) o colmare certi vuoti occasionali (assenze di docenti, classi decimate da epidemie o da improvvise nevicate, ecc.) o per rinvigorire un po' le casse scolastiche.
Solo dopo aver fatto certe constatazioni sarà possibile secondo noi vedere come la Regione possa ovviare a molti inconvenienti e addirittura risolvere forse certi problemi che, fino ad oggi, sono sempre apparsi come non risolvibili.

I primi contatti ufficiali fra il cinema e la scuola in Italia si ebbero nel 1923 con la circolare del 1° dicembre n° 195, cui seguì la Circolare del 12 settembre n° 87. Con questi due documenti il Ministero della P.I. impartiva disposizioni per proiettare nelle scuole secondarie film, filmine e diapositive. Con il D.L. 30 settembre 1938 n° 1780 venne istituita la « Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica ». Dopo la seconda guerra mondiale il Ministero della P.I. riprese in esame la situazione, invero non troppo felice, degli audiovisivi nella scuola italiana ed il 7 aprile 1949 uscì la Circolare 3041 che cercava non solo di riorganizzare la Cineteca, ma anche di facilitare l'acquisto di proiettori. Anche la Circolare n° 3430 del 12 febbraio 1951 più o meno si preoccupava delle stesse cose.
Importante per i rapporti cinema-scuola fu la Circolare 12 febbraio 1952 n° 11819 con la quale vennero istituiti presso tutti i Provveditorati agli Studi i « Centri Provinciali per la Cinematografia Scolastica ». Tali Centri avevano compiti ben definiti: riorganizzare le Cineteche Provinciali e provvedere alla distribuzione dei film; incrementare nelle scuole l'uso dei sussidi audiovisivi e svolgere un'opportuna propaganda per l'aggiornamento didattico degli insegnanti in tale senso. Con successive circolari venne poi affidato ai suddetti Centri il compito di attuare la cosiddetta « circolazione interprovinciale » dei film.
Vale la pena di notare subito che il nuovo assetto dato dalle sopracitate circolari ai rapporti, difficili e complessi, fra scuola e cinema suscitò un certo entusiasmo: convegni, articoli, libri, conferenze cominciarono ad agitare il problema. Se non tutti erano d'accordo sui mezzi o sui fini ultimi da raggiungere, tutti erano d'accordo nell'attribuire una notevole importanza al cinema, alla radio, ai dischi ecc. come strumenti didattici ed educativi. Ciò era davvero consolante e portava una ventata nuova e quindi rinnovatrice nel mondo polveroso e anchilosato della nostra scuola.
La legge 12 ottobre 1956 n° 1212 trasformò la « Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica » in « Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi » e di conseguenza i « Centri Provinciali » furono trasformati in « Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi ». Erano nati pertanto il C.N.S.A. e i C.P.S.A.
Il Centro Nazionale era presieduto da un Sottosegretario alla P.I. e diretto da un Direttore, scelto per concorso fra i presidi ed i professori di scuola secondaria di II grado con i particolari requisiti di competenza specifica, mentre i Centri Provinciali, regolamentati più dettagliatamente dalla Circolare 3 agosto 1959, n° 337, dovevano venire presieduti dai Provveditori agli Studi e diretti da un Direttore scelto fra i presidi o gli insegnanti di scuola secondaria. Tali Centri Provinciali però possedevano una certa autonomia e avevano anche una specie di Consiglio di Amministrazione; senonché il D.P. 18 febbraio 1964 n° 535, dando precise disposizioni circa l'attuazione della Legge istitutiva dei Centri, privava questi ultimi di qualsiasi autonomia riducendo il loro apparato ad un Presidente, il Provveditore agli Studi, senza alcun organo collegiale da presiedere, e ad un Direttore senza nessun apparato da dirigere. I Centri Provinciali rischiavano in questo modo di trasformarsi in semplici magazzini di film o, nella migliore delle ipotesi, in particolari agenzie di

noleggio. Inoltre, questa è la cosa più grave, i C.P.S.A. dovevano vivere esclusivamente delle elemosine degli alunni, chiamate eufemisticamente « contributi volontari ». E poiché, come vedremo, compito dei C.P.S.A. è anche quello di formare nei docenti di ogni ordine e grado una cultura cinematografica ed audiovisiva, accade che i docenti si istruiscono a spese degli alunni... è un assurdo contro il quale ci battiamo da anni e anni, ma invano.

Come mai si è arrivati a tale punto? Non è facile dirlo perché non è facile capirlo. Forse l'origine lontana del male sta nell'errato concetto che si è sempre avuto dei rapporti fra cinema e scuola, errato concetto che è già implicito nella dizione equivoca « sussidi audiovisivi », dizione che fa entrare il cinema nella scuola soltanto come strumento e non come fine, escludendo pertanto l'educazione degli allievi al cinema. Purtroppo questa interpretazione grettamente strumentale del cinema è stata presa da molti insegnanti e presidi sul serio, per cui il film non può che essere un « sussidio » e nulla più, proprio come una lavagna o una carta geografica o, nel più felice dei casi, un testo di grammatica o di geometria. Invece il cinema è altra cosa e va altrimenti inteso, soprattutto nella scuola. Ad avvalorare questa nostra tesi sta anche il fatto che, quando si trattò di nominare i direttori dei C.P.S.A., ci si preoccupò, generalmente, ben poco di scegliere persone qualificate « cinematograficamente », ma si badò piuttosto al loro grado, alla loro funzione burocratica. Questo significava infatti che in alto si riteneva che tra il cinema, quello vero per intenderci, ed i sussidi audiovisivi non vi fosse che una lontana e quasi illusoria parentela. Da molti anni sosteniamo invece che prima ancora dei proiettori e delle cineteche è importante creare, a tutti i livelli, nella nostra scuola, una « coscienza cinematografica » perché il cinema non può e non deve essere ridotto ad un semplice strumento e perché è inutile, o quasi, possedere buone apparecchiature se non si è in grado di usarle con la dovuta consapevolezza culturale. A dire il vero il C.N.S.A. si è sempre dato da fare in questo senso, indicendo corsi e dibattiti, incitando i C.P.S.A. a fare altrettanto a livello locale, però è anche vero che tutto ciò non basta. Occorre creare una mentalità scolastica che accetti il cinema come fatto d'arte, di cultura, ma per ottenere questo bisogna cambiare certi costumi, certe norme e persino certe leggi. Tali cambiamenti però non si avranno mai senza l'appoggio della stampa, delle famiglie, della stessa amministrazione dello Stato. Accade invece che il maestro o il professore o il preside che si interessi di cinema viene guardato quasi con sospetto (la vecchia tendenza a identificare il cinema con il diavolo è ben lontana dal morire), né si tiene nel dovuto conto la sua cultura al riguardo. Tutto ciò crea un alone di diffidenza verso il cinema e fa sì, per esempio, che quando un C.P.S.A. indice un corso di « cultura cinematografica », alcuni presidi non intendano mandarci i loro insegnanti (« la cosa non interessa », hanno risposto due anni fa molti presidi di istituti superiori ad una simile richiesta in una città culturalmente evoluta) o molti insegnanti non vogliono frequentarlo, anche se i giudizi sui corsi precedenti dello stesso tipo sono stati, a detta dei partecipanti, più che positivi. Né si deve dimenticare che se è abbastanza facile sottrarre, in alcuni casi, una scolaresca alle lezioni normali per una mattina onde mandarla a teatro, magari a vedere una compagnia di guitti, diventa impresa disperata quando si voglia mandarla al cinema, qualunque sia il livello del film proiettato dal punto di vista artistico o educativo.
Considerando tutto questo, è agevole capire come i C.P.S.A. siano diventati organismi senza possibilità di iniziativa, sì da apparire a molti, dentro e fuori la scuola, addirittura pleonastici. Né, tutto sommato, sia pure per altri motivi, la posizione del C.N.S.A. è più felice.

In una simile situazione che si può fare? Che può fare il C.N.S.A.? Che possono fare i C.P.S.A.? Non è facile dirlo, perché è necessario considerare molti fatti presenti e molte prospettive future.
Che i C.P.S.A. non debbano limitarsi ad essere dei magazzini o delle semplici agen-

zie di noleggio è cosa che nessun Provveditore agli Studi mette ormai più in dubbio, anche se molti hanno smesso di agitarsi al riguardo pressati da problemi più immediati e apparentemente più gravi. Il C.N.S.A., dal canto suo, vive abbastanza tranquillo in questo sonno generale tanto più che può dettare direttive draconiane a suo piacimento senza che ai C.P.S.A. sia possibile reagire se non molto debolmente. In questo modo il cinema didattico ed educativo si avvia a diventare il monopolio di una ristretta oligarchia burocratica, unica interprete autorizzata della legge, unica suggeritrice di iniziative, unica verificatrice di bilanci con tutte le conseguenze che questa facoltà comporta.

Gli effetti nocivi della forza accentratrice del C.N.S.A. sono molteplici e ovviamente non possiamo esaminarli tutti in questa sede, ci limitiamo pertanto a qualche esempio. Il C.N.S.A. non dovrebbe secondo noi, trincerandosi dietro una interpretazione letterale e per molti versi dubbia della Legge, impedire ai C.P.S.A. di sovvenzionare certe scuole per l'acquisto dei proiettori in quanto, a nostro avviso, ciò rientra in quei compiti di diffusione del cinema didattico-educativo che stanno alla base dell'istituzione dei Centri stessi, sia nazionale che provinciali. Infatti è evidente che i C.P.S.A. non hanno fondi sufficienti per acquistare i proiettori necessari a soddisfare tutte le scuole di una provincia che ne sono prive, ma possono al contrario aiutare benissimo molti presidi e direttori didattici a raggiungere la cifra indispensabile per l'acquisto di un proiettore. E' pur vero che il Ministero della P.I. ha fatto molto e sta facendo il possibile in questo settore, ma è evidente altresì che non può arrivare tempestivamente ovunque, specie per quanto riguarda le Direzioni Didattiche che molto spesso abbisognano di due o tre o quattro proiettori. E', questo primo esempio, uno fra i tanti che dimostra come i C.P.S.A. abbiano bisogno di agire e muoversi a seconda delle necessità locali. Ed ecco un altro esempio di che cosa significhi il centralismo del C.N.S.A. Qualche tempo fa in un grosso e ben organizzato C.P.S.A. si pensò di creare un organismo cineteatrale, con molta autonomia, per la diffusione della cultura cinematografica e teatrale fra docenti e alunni delle scuole medie di primo e secondo grado. Il C.P.S.A. avrebbe dato il suo appoggio esterno all'organismo in parola, fornendo uomini ed eventualmente anche qualche mezzo economico dove se ne fosse riscontrata la necessità. Tale organismo avrebbe avuto una sua amministrazione ed un suo statuto e quindi non avrebbe interferito con il C.P.S.A.; avrebbe fatto soltanto ciò che il C.P.S.A., per le ragioni dette sopra, non poteva fare. Ebbene, questo progetto fu decisamente bocciato a Roma; il C.P.S.A. prese atto della cosa e purtroppo non se ne fece più nulla. Resta però dubbia l'autorità di Roma a vietare o contrastare legittimamente una simile iniziativa, benefica per la scuola e quindi per tutta la società. Comunque anche questo esempio dimostra che i C.P.S.A. hanno necessità di una maggiore autonomia perché non venga ignorata o cadaverizzata la cultura cinematografica e teatrale degli studenti.

Può essere interessante accennare in questa sede ad un altro fatto. Negli ultimi due anni per il C.N.S.A. non esiste altra verità che quella dei « seminari » e pertanto se ne raccomanda l'organizzazione ai C.P.S.A. descrivendone le meraviglie, imponendo programmi e docenti, negando decisamente il valore dei corsi di cultura cinematografica. In linea di principio i « seminari » sono certamente utili, anche se non è il caso di idolatrarli, però sono utili nella misura in cui coloro che vi partecipano siano in grado di sapere di che cosa parlano: questa però è una preoccupazione che non ha mai sfiorato le menti che dirigono il C.N.S.A. Se raduniamo infatti trenta professori di scienze, tanto dotti nella loro disciplina quanto ignari di che cosa propriamente il cinema è, si può sospettare che nel momento stesso in cui si pongono a discutere di come debba essere il film dedicato alle scienze o di una didattica basata sul cinema rischino di dire molte sciocchezze: la nostra lunga esperienza in merito ci assicura che questo fatalmente accade. Disgraziatamente il cinema è quello che è, per cui non si può usarlo a nessun livello se non lo si conosce almeno nei suoi aspetti linguistici e tecnici essenziali. La nostra purtroppo lunga esperienza ci ha fermamente convinto che non basta

essere colti per discutere di cinema e che, anzi, molte volte la persona colta ma ignorante di cinema finisce col dire più sciocchezze di quella ignorante su tutto, quando sia costretta a giudicare un film. Ora, se il cinema didattico è, come noi pensiamo, *cinema*, il fenomeno non può non verificarsi puntualmente in un « seminario » i cui partecipanti non abbiano la preparazione adatta. Ne consegue che i « seminari » sono utili quando vengono dopo i « corsi », non prima o senza i « corsi ». Le due iniziative pertanto debbono coesistere e integrarsi. Su questo principio si fonda per esempio l'attività culturale del C.P.S.A. di Bologna, attività che ottiene risultati piuttosto confortanti.

Permane sempre inoltre il grande e insoluto problema dell'educazione degli studenti al film: ma se al film prima di tutto non è educato il corpo docente non comprendiamo come tale problema possa venire concretamente risolto.

Da tutto quanto abbiamo detto si può agevolmente dedurre che i C.P.S.A. hanno bisogno di prendere autonomamente tutte le iniziative idonee a risolvere non soltanto i problemi locali, ma anche i problemi generali che localmente assumono aspetti particolari. Un conto infatti è revisionare i bilanci (nessuno contesta al C.N.S.A. questo diritto, non foss'altro che per controllare gli eventuali sperperi di amministrazioni qua e là troppo allegre), un conto è indicare e imporre una politica. Se non esiste una didattica di stato, nonostante certe tentazioni dei cosiddetti « Centri Didattici » in questo senso, non deve esistere nemmeno un cinema scolastico diretto culturalmente dall'alto, cioè dalla burocrazia centrale sempre fredda e agnostica, ignara fra l'altro dei singoli problemi locali.

Come modificare questa situazione? Come uscire dalla pericolosa posizione di stallo in cui è stata messa la cinematografia scolastica sia a causa di leggi inadeguate o addirittura sbagliate, sia a causa di un certa pigrizia che, dietro l'alibi di amore per la tradizione, impedisce a docenti e dirigenti scolastici di affrontare con vivacità e convinzione l'uso di nuove tecniche didattiche ed educative?

Le proposte sono state molte in questi ultimi dieci anni: dall'abolizione della cinematografia scolastica istituzionalizzata, alla consegna dei C.P.S.A. alle Direzioni Generali con relativa eliminazione del C.N.S.A.

Evidentemente all'epoca in cui si formulavano le più cervellotiche proposte, l'Ente-Regione non esisteva, molti anzi speravano e giuravano che non sarebbe mai nato. C'è infatti una strana coincidenza fra le posizioni ciecamente reazionarie e la scarsa o nessuna volontà di fare entrare il cinema e gli altri audiovisivi nella scuola italiana dalla porta maestra.

Comunque oggi il discorso cambia, perché l'Ente-Regione, piaccia o non piaccia, c'è e pertanto a qualche cosa deve servire. Secondo noi — e lo dicemmo persino col direttore del Centro Audiovisivi di Montpellier quando l'anno scorso venne gentilmente a visitare quello di Bologna — il problema del cinema scolastico o verrà risolto attraverso la Regione o resterà per sempre sospeso a mezz'aria, fra il ripiego burocratico-amministrativo e lo stimolatore poco ascoltato di alcuni fermenti positivi che agitano la nostra scuola sul piano didattico ed educativo. Dire oggi che cosa la Regione potrà fare per il cinema scolastico è quasi impossibile perché manca in proposito qualsiasi indicazione legislativa e qualsiasi esperienza sia pur solo a livello empirico. Pensiamo tuttavia che nell'ambito e nello spirito di questo Convegno sia possibile formulare qualche suggerimento più concreto delle solite « speranze » che da oltre vent'anni tengono desti coloro che, come noi, credono in una fattiva collaborazione fra cinema e scuola.

Anzitutto dovrebbe venire ridimensionato il C.N.S.A., se non proprio eliminato, affidandogli soltanto compiti di pura revisione amministrativa e consulenza giuridica, inoltre, ovviamente, dovrebbero venire creati i « Centri Regionali Sussidi Audiovisivi » diretti da persone veramente competenti della materia, al di là di ogni preconcetta gerarchia burocratica.

Che cosa dovrebbero fare questi Centri Regionali? Di certo coordinare il lavoro culturale dei C.P.S.A. fornendo loro non soltanto i mezzi materiali per funzionare (dovrebbe quindi sparire la vergognosa elemosina cui abbiamo accennato prima), e

per mezzi intendiamo anche il personale adatto e sufficiente, ma pure una vera e propria consulenza tecnica per i corsi, i seminari, l'acquisto o la produzione di certi film, l'organizzazione di proiezioni speciali per studenti o docenti ecc. E' chiaro infatti che non in tutte le province esiste un numero sufficiente di uomini forniti delle necessarie competenza ed esperienza o dell'indispensabile prestigio per dirigere fruttuosamente corsi e seminari, tenere lezioni, organizzare dibattiti e sperimentazioni, reperire film o se del caso realizzarli e così via. E' ovvio che piano piano tutti i C.P.S.A. dovranno formarsi i loro quadri, ma è altrettanto ovvio che i tempi di questa delicata e complessa operazione non saranno uguali in tutte le province, da cui la necessità dell'aiuto del Centro Regionale.
Sarebbe inoltre assai utile che nelle varie province circolassero degli « animatori » (non vogliamo di proposito chiamarli ispettori) il cui compito dovrebbe essere quello di stimolare le varie scuole e istituti a uscire da certe situazioni di inerzia e a smantellare pregiudizi ancora ben radicati in tanti maestri, professori, direttori didattici, ispettori scolastici e presidi.
Questo lavoro, di cui molti sentono l'esigenza, non potrà essere che interprovinciale e quindi dovrà venire affidato proprio alla Regione, unico ente capace di comprendere, integrare, vagliare, utilizzare le varie esperienze locali.
Abbiamo infatti già ampiamente e dolorosamente constatato che Roma è, nel modo più assoluto, incapace di fare tutto questo: essa infatti agisce a freddo, secondo schemi astrattamente teorici, ignorando in concreto le varie necessità locali. Per esempio tutti sanno che Roma organizza « corsi » dove non sono utili, mentre lascia scoperte intere zone che sotto il profilo del cinema scolastico vivono allo stato brado; che impone talvolta film che non servono a tutti i C.P.S.A. così come divulga una rivista che non soddisfa la richiesta di conoscenze da parte dei docenti che si avvicinano per la prima volta ai problemi del cinema scolastico.

Potremmo continuare, ma già abbiamo abusato anche troppo della pazienza degli ascoltatori; quindi concludiamo con un'ultima consdierazione. Mentre è utopistico pensare ad uno scambio di esperienze fra tutti i C.P.S.A. italiani organizzato dal Centro Nazionale (ci sono stati alcuni tentativi, ma tutti assai infruttuosi), tale scambio diventa realistico a livello di Centri Regionali (qualche anno fa il C.P.S.A. di Bologna tentò qualcosa di simile ed il successo fu discreto). In fondo è cosa abbastanza agevole riunire ogni tanto i direttori o chi per loro di venti Centri Regionali (comprendiamo anche quelli delle Regioni a statuto speciale, s'intende) perché facciano insieme il punto della situazione, si scambino informazioni, magari preparino piani operativi per il futuro in collaborazione, pensino alla realizzazione di film adatti a precise aree interregionali ecc.
Già tutto questo secondo noi — e la Regione potrà fare senza dubbio molto di più — sarebbe abbastanza per vivificare e in qualche modo rinnovare i rapporti fra cinema e scuola sia dal punto di vista meramente culturale e didattico, sia da quello organizzativo, produttivo e promozionale.

Gianni Toti

Nuove forme autonome di produzione audio-visiva

Per cominciare:
due o tre giorni prima che si aprisse questo convegno, alla sbarra di un tribunale famosamente tristo — quello dell'unico regime fascista classico sopravvissuto — un giovane di ventidue anni, Onandía Machiondo, a un giudice che gli ordinava di rispondere *sì* o *no* alle sue domande, contestava che quel tipo di questione era « improponibile » perché « LA VERITÀ NON È UN MONOSILLABO »,
— e dunque, nel nostro caso di condiscussori, la verità, sia pure nella sua forma

mistificata provvisoria (ideologia consapevole di sé e trasparente e trasparsa), non può essere ridotta a poche pagine o a poche formule funerarie di pensiero morto o mortefatto (mortificato), così come rischia di essere anche questa mia irrelazione, lunga e corta nello stesso tempo, che tenta di autocontestarsi linguisticamente, chiamandovi ciossarebbe a testimoni di:
come non basti a cancellare la consaputa ristrettezza operativa di questo convegno — con l'interlocutore unico delle forze politiche e partitiche tradizionate, e la rappresentanza funzionariale, sia dell'istituzione che della contestazione — un consolatorio comunicato sulle « adesioni rilevantissime » o l'assicurazione sulla presenza(ssenza) dei « responsabili delle più attive organizzazioni di base e di quei centri culturali che... »;
così come non basti annunciare la decisione, già presa, di formare una « Consulta Regionale per il Cinema e il Teatro », a una assemblea altrettanto « consultiva » e indecidente come questa;
così come non basti l'automatismo attivistico di questa vecchia forma di reciproco sondaggio delle forze prima dello scontro sul nuovo terreno di lotta della Regione (prima scaramuccia cieca, questa: cerchiamo i « muri » a cui appoggiarci, nel buio, a tentoni)..;
[« Il potere è sempre altrove », habermasianamente ricaratterizzando il potere che tenta di ri-concentrarsi in periferia, magari, o di ri-de-centrarsi centripetamente — e le nuove « potenze » (non « poteri », non « powers ») sono anch'esse altrove o non tutte qui, anche se magari sono qui...];
così pure non bastano le forme, archeologiche ormai, di una contestazione che « chiama a testimonianza di un'assenza di azione », « separata » com'è e intellettuabile, non autocontestata cioè nel suo verificato limite e che scambia ancora obiettivi tattici e strategici, non si *arci*contesta ciossìa nelle sue stesse irrigidite circol-azioni...
Purtroppo, nessun documento di contraddizione, seriamente « estremo » (e quindi non estremista ma « intremo ») può essere improvvisato, e nessuna mozione — se non « degli affetti » — farsi votare in questa situazione (tristescente l'immaturità assembleare democratica dimostrata con la non-votazione arbitraria della pur genericamente con-de-testatrice mozione presentata)..:
la dialettica è tutta, ancora, in questa schermaglia mascherata,
la *partecipazione* è ancora *partis captatio*, mentre dovremmo non *partem capere* ma *omnia capere* e volere quindi insieme la *onnicipazione*.
Comunque, la mia irrelante comunicazione comincia così, con questa « finzione » (ironica) nei confronti della « speciale lingua ideologica » con cui affrontiamo una questione che va già al di là delle regioni e del cinema, e del cinema delle regioni, e della regione del cinema...

I.

il MEDIAto futuro
(o della inMEDIAta contraddizione tra sviluppo delle nuove forze produttive di beni culturali audiovisivi e rapporti di produzione fra infrastrutture statali accentrate e decentrate)

« Media » vecchi e « media » nuovi:
LA PREISTORIA DEL CINEMA È FINITA?
Per ri-cominciare, ripetiamoci pure la vecchia domanda vittoriniana: « vi è mai stato un momento in cui gli uomini del neolitico si sono chiesti se il neolitico era già cominciato? ». Già non è più una vecchia domanda. Non è più neppure la stessa domanda. « I libri non cominciano che cinquemila anni fa, quando le scoperte essenziali della rivoluzione neolitica — su cui si reggono tuttoggi i quattro

quinti degli istituti umani — sono già state fatte da duemila anni... E' per le necessità organiche del *gruppo* che i libri arrivano... per la coscienza del *gruppo*... » Ma qui noi parliamo di cinema — di *film*, anzi —, non di *libri*: è l'obiezione di chi parla-scrive, che l'auto-precorre, troppo facile, divincolandosi come può nella gabbia delle parole contro l'avversazione: *e se adesso i film fossero come libri*? Anche le Tavole della Legge, o le contorsioni segniche del Serpente Piumato Quetzalcoatl, erano libri che si leggevano tutti insieme, a una certa ora, in un certo luogo, tutti insieme e per tutta una ininterrompibile durata. E « un'immagine fulminea continuava a rendere presente il favoleggiato. Circondava gli uomini, li percorreva... » L'acculturazione legiferava, *premeva* (dalla radice slava *PER*, battere, schiacciare) e re-premeva dando luogo alla « repressione storica » (nome d'azione del verbo). L'oralizzazione sacrale era una forma di produzione dell'immaginario spontaneo del *gruppo*, un sistema di significazione — no? E *copriva* tutta la realtà afferrabile (col ferro, magari), trasmetteva cioè una immagine dell'esperienza, del « vissuto collettivo », nella quale le conflittualità naturali e le contraddizioni sociali si cancellano dal confuso schermo delle palpebre e si fanno coerenti, realizzano la social coesione. I dati dell'esperienza concreta, sparsi e difficili da interpretare, insufficienti come referenti, si strutturano in un « insieme » mentale collettivo, in modelli e rapporti funzionali, in immagini e ideologia: la società, immersa nella storia come storia delle lotte delle classi, obbligata dalla sua stessa dialettica a nascondere la forma della sua storia sotto un'apparenza di omogeneità senza classi, di comunità di interessi fra dominanti e dominati, rappresenta come universali gli interessi particolari mascherandoli nei riti dell'immaginazione significante...

Oralizzazione, scrittura (pensiero lineare), immaginario sociale visualizzato: bocca, pagina, schermo. La trasparenza della τέχνη e della φάντασις è resa opaca dalla « necessità » storica del confronto con la natura e quindi della strutturazione coesiva della società: il sistema di produzione è anche sistema di idee, ideo-logía; la produce, anzi, e si riflette nel suo specchio deformante, nella retina della sua pansofìa, nel suo schermo. Fino a quando l'immaginario socio-ideo-logico, da verbale e scritto o rappresentato nell'assemblea rituale del θέᾶτρον (luogo delle adunanze popolari in cui il θεᾶτής, osservatore o visore o « testimone di veduta », vede il θέᾶμα, l'oggetto che attrae gli sguardi — lo stesso θεός, dio, è lo spettro, l'immaginazione trasparente di ciò che non si vede — e diventa spettatore), si fa *visibile* (aggettivo verbale passivo) e *visivo* (aggettivo durativo) quindi *visuale* nella forma femminile tardo-latina riferito alla « visuale » sottoposta alla *visura* o « controllo visivo »: e siamo alla fotografia (Nicéphore Niepce, contemporaneo di Hegel, arriva in piena prima rivoluzione industriale) quindi all'*ombromanìa* dei *cinematòscopi*, degli sperimentatori *zoòtropi*, i *vitascòpi*, i *mutòscopi*, i *kinetòscopi*, i *cosmocinetografi* (ma sì, Flammarion, settantadue anni fa), i fotofucilieri e i fotopistoleri e l'astronomo Jannsen col suo *revolver cinegrafico* puntato sul passaggio di Venere davanti al Sole), alla cinematografìa, alla fine, o scrittura-del-movimento, alla televisione (che si è chiamata così perché esisteva già la telegrafìa, si badi bene, anche se avrebbe potuto chiamarsi τελεφανία o τελοψία o τελεπομπογραφία, ciò è ciò-che-appare-da-lontano o che-si-vede-da-lontano o scrittura-mandata-da-lontano o, ancora, τελεβολογραφία, visto che colpisce-da-lontano..: comunque la miscela tra un termine greco e uno italiano è per lo meno incoeso). Conseguenza da ex-trarre: la tecnica della « comunicazione attraverso segni complessi cinetici e spaziali », assolutizzata come sistema di valori e ideologia, e così edificante un universo corrispondente alle dimensioni dell'uomo (« nei limiti della sua capacità temporaria di intervento manifestata da atti consecutivi e rappresentazioni » — per dirla francastelianamente) con la finzione delle sue immagini sensibilizzanti non applica una verità ma fonda una realtà, la realtà psicosensoriale della visionalità prospettica, scientifica e monoculare, consolidata e consolidante, apparentemente omogenea alla specie. Perdendo nello stesso tempo la sua potenzialità di esercizio razionale — o « materialista », se volete — della comunicazione immaginata, strumento della conoscenza-per-la-trasformazione del

mondo sostituito dalla manipolazione magica e dall'estetica della fascinazione e della simulazione (estetica che non nulla a che vedere con la forma utopoetica della coscienza sociale, sia ripetuto). Siamo in pieno *fall-out* di immagini ideologizzate della società, polluzione e ricaduta dell'Alta Cultura e della Tecnica Superiore nella Cultura massicia e nella derelizione tecnica della vita quotidiana — il *do-you-itself*, il « fáttelo-da-te », un modo di *self-expression*, apparente auto-espressione o auto-creazione dell'uomo-massa, vittima dell'ineguale sviluppo dei diversi settori della realtà sociale. Dall'enciclopedia illuministica all'en-ciclo-*media*, il passo è presto fatto: la *Mondadori* sta preparandone una in video-cassette, la *Domus* un'altra, ma specializzata in automobilistica, « *Quattrosoldi* » una dedicata all'aviazione, la *CBS* ha già pronti scaffali-per-cassettoteche di 500 video-volumi, e così via con i *telebiblioridioi* per *vidiots* o *video-idiots* — come già, per fortuna, li hanno de-finiti alcuni preoccupati sociologi americani. Il nostro futuro immediato è stato già sostituito dal « *mediate* future », avvenire comunicato e non vissuto, tempo monetizzato in immagini, tempo pseudo-libero ricuperato dal capitale come tempo-di-lavoro-come-tempo-di-consumo, tempo totale (tempo di lavoro-produzione e tempo di lavoro-consumo, dove il consumo è sovente spettacolo di se stesso).

A questo punto, si può domandare a quest'ennesimo relatore se non ha sbagliato tema. Ma il tema è proprio quello fissato, rassicuratevi. Il fatto è che un discorso sulle « forme autonome di produzione audiovisiva, di azione e coscienza sociali » non può non partire dal « neolitico di oggi » che è forse un evo metatecnico, con *Weltanschauung* ridotta a « doppio » apologizzante della realtà speculare. Altrimenti, si può restare al « provincialismo cosmico » della neo-tribalizzazione videoralizzata, e *il circuito dei circuiti culturali regionali* può diventare, se realizzato solo sul piano tecno-economico-organizzativo, invece che una non illuministica illuminazione, un corto-circuito della coscienza sociale. Se gli animatori politico-culturali dei circuiti regionali autonomi non si accorderanno per « far segno » insieme verso un autentico rapporto con la specificità differenziale della « visura » (o scrittura o letteratura o pittura o scultura visiva), avremo sempre a che fare con forme di coscienza collettivamente alienate attraverso sistemi significanti (o segni-facenti ma in-signi-ficanti in realtà, apologia dell'irreale sociale) che tendono ancora a fissare l'ideologia nelle rappresentazioni di una pseudo-pratica tecnica, mettendo in atto solo un'apparenza della stessa tecnica della comunicazione o dell'azione-comune. (Così, finora, il contenuto di ogni *medium* nuovo ha sempre teso a essere un *medium* vecchio: il contenuto della scrittura è stata la parola; il contenuto della stampa è stata la scrittura; il contenuto del telegrafo è stata la stampa; il contenuto del cinema la letteratura, drammatica e no; il contenuto della televisione il cinema. E la televisione non è quasi mai televisiva ma quasi sempre cinematografica; il cinema tende ad essere letterario-teatrale, la letteratura mima altre forme di messaggi, e la parola è tuttora gestualità sonora, ha bisogno cioè dell'intonazione e del segnale).
Non servirebbero, insomma, un circuito o un intercircuito regionale o interregionale, o una organizzazione di produzione e distribuzione non-capitalistica o pubblica, capitalistica-di-Stato o capitalistico-di-regione, a combattere l'iniziazione ininterrotta del « potere spirituale dominante » mistificazione come voce verbale d'azione del greco μυέω, « iniziare ai misteri »: eleusini allora, oggi teleusini), se il μύστης, l'iniziato-mistificato al segreto ideologico, cioè all'apparenza illusoria di una verità-informazione-coscienza-in-comune, non viene de-iniziato e sottratto alla mistagogìa esercitata nel cinema non cinematografico o nella televisione-non-televisiva o nella cinevideocassetta il cui contenuto non sia quello specifico differenziale del nuovo mezzo, ma sia ancora cinematografico o televisivo — come già si verifica nei primi prodotti incassettati. Basterebbe, per convincercene, dare un'occhiata all'ultimo e più pregevole fra i libri di cultura cinematografica autonoma, « Accostamento al cinema », del Circolo Culturale Universitario di Pordenone. I sette *cicli di accostamento al cinema* finora realizzati, pur avendo avvici-

nato gli spett-*attori* alle teoriche e alle metodologie critiche e, in particolare, alle analisi linguistico-strutturaliste dell'opera cinematografica, non hanno ancora affrontato all'origine il problema dell'idealismo costituzionale del cinema e quindi della « risposta materialista » di cui manchiamo. Rendere autonomi i momenti della tecnologia, della produzione e della distribuzione cinematografica, cioè solo la forma materiale del potere che si esercita nel campo della cultura trasmessa audiovisivamente, e non rendere autonomi i momenti dell'ideologia demistificata (e quindi consapevole della sua falsa e provvisoria universalità attuale), e cioè anche la « forma spirituale » di quel potere materiale: questo sarebbe l'errore più gravido di conseguenze negative che si potrebbe oggi commettere nel costruire le « forme autonome di produzione audiovisiva » di cui stiamo discutendo nella dimensione del potere statale decentrato (che potrebbe restare « lo stesso potere » se lavorassimo soltanto sulle infrastrutture).

E' indispensabile quindi che le « forme autonome di produzione audiovisiva », costituite e costituende o ri-costituende con le mutazioni opportune, lavorino sull'intera struttura e operino nell'intero processo, non soltanto sui modi di produzione e distribuzione. Specialmente adesso che la regione come meta-Stato locale offre la possibilità concreta di verifica alla prospettiva indicata da Marx e Engels nella « Critica dei programmi di Gotha e di Erfurt »: « Si può concepire che la vecchia società potrà evolvere pacificamente verso la nuova nei paesi in cui la rappresentanza popolare concentra in sé tutto il potere o, secondo la Costituzione, si può fare ciò che si vuole dal momento che si ha dietro di sé la maggioranza della nazione ». Anche se questa condizione non si è ancora prodotta, si può agire per produrla attraverso trasformazioni qualitative parziali che rappresentino una « creazione continua » di « differenze, contraddizioni e antagonismi polari metafisici » (per dirla « in marxengelsiano »), ciò sia su tutta la grandezza del « campo esplosivo » della realtà sociale. Perché la classe dominante crea un mondo a sua immagine e, insieme, un'immagine di questo mondo, e bisogna distruggere tutt'e due: il riflesso della realtà sociale dominata e la realtà di questo riflesso. Riflesso che è implicito nei mezzi-di-comunicazione-di-massa. Prodotti dalla società che ne aveva bisogno nei limiti di una funzionalità specifica, omologa agli altri mezzi di produzione (produzione di profitto e di ideologia, ambedue come plus-valore), e mantenuti al livello in cui valore d'uso e valore di scambio coincidono (di qui la loro falsa autonoma specificità o neutralità tecnica), questi *media* del potere « *mediano* », appunto, un mondo in cui la realtà e la finzione, il mondo e la sua immagine, si confondono in una realtà visuale, o in una vista razionalizzatrice della realtà irrazionale e, dal punto di vista natural-umanizzante, ormai « irrealistica ».
Purtroppo, i cineteleasti « militanti » non hanno ancora approfondito, per arrivare a una nuova operatività, la differenza specifica che corre tra il cinema (lasciamo per ora da parte le differenze tra cinema, televisione, e schermi ancora più piccoli) e le altre arti visuali, che pure erano già state individuate da Benjamin, Lukács o Balázs: la seconda mimesi del reale che distrugge le tracce della genesi stessa dell'opera in una materia disantropomorfizzata totalmente; l'impossibile trasparenza del suo spazio e del suo tempo (il *Quasizeit* di Lukács); la concretizzazione indeterminata dell'interiorità che si realizza in una immediatezza « impressiva di realtà » tale che le due facce della costellazione umana, la soggettiva e l'obiettiva, si riflettono esattamente. Il *medium* cinematografico è infatti *das homogene Medium*, un medium cioè che, significando la realtà con la realtà, riduce a nulla lo spazio della trasparenza tra l'uomo e il mondo, tra l'uomo feriale e l'uomo totale creato dal mezzo, in modo da eclissare con la realtà del suo riflesso ogni riflesso di realtà (che non sia ideologizzata, cioè accettata nella sua menzogna). Fino a renderla, appunto, « instabile » « labile », « elastica » ma, proprio per questo, globalizzante e falsificante, in apparenza rimarginante le scissure. L'universalità del medium (una cosa sola con il suo uso e consumo, finora) copre o nasconde « il particulare » o le particolarità, le divisioni. L'*oggettività indefinita*

delle altre arti è bloccata nel cinema dal riflesso esatto, dall'omogeneità irridotta della mediazione. Finora, soltanto finora, si è detto. Nell'ipotesi che sia la forma materiale-spirituale del potere — « la dominazione pensante » come « pensiero dominante » della produzione e distribuzione delle idee e dei mezzi concettivi delle idee del tempo — a offuscare la trasparenza possibile in ogni *avatar* della coscienza...

Ancora apocalittiche cinemanzíe:
DALLO « SPAZIO FEUDALE » ALLA UTOPOCINOPSIA

« Questo è il problema » che sta sul *limine* della nuova apertura intravista nello spazio autonomo del potere regionalmente decentrato, che è *preliminare* cioè a ogni iniziativa, almeno a livello di progettazione. Non solo perché abbiamo questa dimensione regionale di operatività, beninteso, ma perché quest'apertura coincide con la possibile ignizione di una contraddizione esplosiva tra lo sviluppo delle forze produttive di beni di produzione-consumo mentale e i rapporti di produzione stessi, e le infrastrutture statali, vecchie e nuove. Essendo il tempo diventato un mercato, e precisamente un mercato di beni cultural-spettacolari, « le arti, alla cui produzione la società capitalistica si era sempre dimostrata ostile », come constatò Marx, sono diventate « area industriale ». Non bastano più le opere delle arti precedenti, ma devono essere inventate altre arti che producano non altre opere ma altre arti, arti inferenziali, di rapido consumo, progetti d'arte, « autoannientantisi nulla », arte-negazione-d'arte etc. (per cui « l'artista » è diventato « l'uomo senza contenuto »). Di qui la nuova capitalistica ordinazione sociale alla tecnica, e la messa-in-campo di tutte quelle invenzioni che erano già state rese possibili dalle scoperte scientifiche dell'epoca etc. Quando la Cinematograph Exhibitors Associations (CEA) chiede ufficialmente agli organismi dei produttori e distributori dei « paesi cinematograficamente più mportanti » (inclusi quelli dei paesi non-capitalisti) di potersi servire delle loro sale per la vendita al pubblico delle video-cassette e delle *cinette*, e la combinazione CBS-EVR prevede che soltanto da questa vendita ricaverà un miliardo di dollari all'anno — ossia una cifra pari all'incasso nazionale di tutti i cinematografi, solo per cominciare — vuol dire che le sale cinematografiche si trasformano in mercati (lo erano anche prima, ma il prodotto si consumava sul posto e a ore fisse e una volta sola per quel prezzo, mentre ora il prodotto è « da asportare »), e che una delle condizioni della *specificità differenziale* del cinema e del rapporto particolare dell'uomo con quella realtà-riflesso-di-realtà viene a mutare. *ANEMIC CINEMA*, per dirla con un anagramma marcel-duchampiano: siamo già alla fase di transizione dai cinematografi ai *cinemultipli*, o cinematografi-multipli (« Multicinema » li chiama la Multicinema Inc. di Kansas City, ap.) ossiano poligoni schermici, a tante facce quante salette si vogliano (un po' sullo stile delle sale multiple dei telefestivalini che, visti dall'alto, assomigliano vuoi a una prigione con torrione centrale e tanti « bracci » all'intorno, vuoi a cellette di alveare). O siamo già ai *cine-tele-juke-boxes* (ne ha parlato persino il RAI-TV-ERI-SACIS Massimo Rendina, al MIFED), cioè a sale o edifici suddivisi in salette di consumo cine-televisivo, concepite un po' come biblioteche o *cinevideocassettoteche* fornite di tutta la produzione cinematografica o televisiva del mondo « in cassette » o « per terminali telefonici ». Lo spettatore, che non è più tale, ma solo un avventore o un cliente, compulsa i cataloghi e i prezzi di acquisto, o di affitto personale o collettivo, e « consuma subito », sullo schermo nella saletta accanto, da solo o in compagnia, oppure « incarta e porta a casa », per mettere la cassetta nel televisore o nel proiettore con schermo incorporato, oppure per posarla sullo scaffale o sul comodino e vedersela quando e come gli pare, magari con il *Personal-Projector* della Rheem Manufacturing Co. di New Yo, portatile quanto un paio di grossi occhiali che gli proiettano il film sullo schermo della retina, oppure con il *Camescope* Duval,

con luminanze e crominanze diurnovisibili o con il *Fairchild-continuo* S.8 o sugli apparecchi *Optronics*, etc...

Κινῆσις κίνει κάι κίνηται, « il movimento muove ed è mosso » come dicevano i greci che di κινῆμα si intendevano anche senza cinema, solo interrogando cinemanticamente le oscillanti ombre dei loro κινύγματα. Dalla regionalizzazione di cui stiamo adesso parlando dovremo passare presto a parlare della continentalizzazione, e magari anche dei « diritti di proiezione extra-terrestre » che l'AVCO ha già pagato. Non solo perché in Europa sei « grandi firme » (Agfa, Bauer, Nizo, Leitz, Eumig, Paillard-Bolex) stanno per lanciare la cine-cassetta europea, ma perché lo stesso *Certifié Exact* di cui parlammo d'altra volta a Porretta, cioè il giornale-di-immagini in abbonamento edito dalle Confederazioni del Lavoro e dalle organizzazioni culturali e ricreative francesi è stato superato dal primo giornale televisivo europeo, edito dalla CEVI (Compagnia Europea di Video-Informazione): *Mediscope*, telegiornale di medicina per magnetoscopio, diffuso già in 150 centri ospedalieri e fra diecimila abbonati (trenta franchi all'anno), realizzato da l'*Agence Art Télé 2000* (ogni numero trentacinque minuti con un programma che comprende dalla presentazione del microscoptronic al punto sugli allucinogeni o la micologia cutanea, dalla tecnica dell'anestesia loco-regionale ai consigli pratici sul video-parto, dalle interviste con Chabrol alle canzoni di Brassens, con strip-tease medicinale di Prima Symphony del Crazy Horse Saloon eseguito su lei dal professor dottor Alain Bernardin... E c'è anche la produzione della CADIA: riviste in cassette con corsi, indifferentemente, sugli stupefacenti e sul leninismo (e non è « stupefacente »?...).
A quest'altro punto, facile e ricorrente potrà essere l'accusa-obiezione di apocalitticismo. Ma Καλυψώ, « colei che nasconde » nell'isola di Ogigia, la figlia di Atlante che con un velo visionario aiuta il padre a sorreggere il mondo sulle sue spalle, non è la nostra dea anche se può esserla del *cinema* καλυπτικός, che copre, occulta sotto un drappo finto finestra, e, fingendosi κίνημα, cioè scotimento, inquietudine, mutazione, αποκίνει, cioè apocinematografa, « rimuove »... Quindi valga la riaffermazione che è con una forma apocalittica (cioè risvelante, manifestante, palesante) di coscienza che dobbiamo porre alla nostra nuova « anima regionale » il problema della corrispondente forma visionaria (telecinevisiva etc.) della coscienza. E verificare se l'ipotesi oggi in discussione a proposito della ideologicità di classe (della classe dominante) della stessa macchina cinematografante sia produttiva di un diverso movimento politico-culturale delle classi finora dominate, verso un'anti-tecnica, una extra-tecnica, una presa-di-distanza non solo dal prodotto, non solo dai modi di produzione e distribuzione ma anche dalla *macchina che prende-la-visione* della realtà (quale « visione », appunto, è implicita nel modo-di-prendere-visione?). Se è vero che il contenuto del *medium* nuovo è sempre un *medium* vecchio, allora bisogna indagare se la macchina cinematografica non riceva-trasmetta un codice prospettico — costruito sullo stesso modello della *perspectiva artificialis* scoperta o riscoperta nei primi anni del Quattrocento da alcuni geniali artisti-scienziati (come Messer Filippo di Ser Brunellesco) — tale che i rapporti tra immagine visiva psicologica e immagine rappresentativa *improspettivica*, dando luogo a una medesima immagine retinica nella presa-di-visione « monoculare e a occhio immobile e da giusta distanza » ed estetizzando le antiche prese-di-visione simboliche o magiche o religiose in un blocco psic-ottico, rettifichino continuamente ogni discrepanza tra le due visioni, e cioè quella trasparenza, quella dialettica tra prima e seconda immediatezza che intermedia, distanzia e mette l'una contro l'altra visione e concezione del mondo, combattendo l'assolutismo dell'arte dell'*epoca* (*epoca* come particolare e storico rapporto tra energie sociali), la sua scelta di una forma attuale fra tutte le potenzialità generali di raffigurazione. Il cine-occhio, coincidenza di strumento ottico organico e di psicologica prensione, libera o imprigiona la forma cineterica della coscienza, *kin-opsia*, così come il foto-occhio, riproducendo meccanicamente l'ideologia del codice prospettico umanistico (la sua azione « normalizzatrice », il

suo particolare atteggiamento spirituale verso i dati ottici, e quindi la sovrastrutturazione culturale, il suo sistematico spazio feudale) fermò oppure ostacolò la presa di coscienza pittorica della limitazione, chiusura e finizione dello spazio prospettico-scientifico, ritardando la rottura delle catene visive interiori, la frantumazione del centro visivo (il sistema moderno di proiezione centrale, forma semplificata e abbreviata dei sistemi rinascimentali) operata poi rivoluzionariamente (dai neg-artisti dell'epoca delle rivoluzioni)?

C'entra, questa problematica teorica, con la fondazione o rifondazione di nuove autonomie culturali di classe? Se non c'entrerà, purtroppo resteremo nella ferrea determinazione delle censure psicotticoideologiche intrinseche all'apparecchiatura tecnico-industriale che ha bloccato il valore d'uso dei nuovi strumenti al valore di scambio, a quella particolare forma di mercato, fondato su quei sistemi proiettivi oggi in crisi storica (basti pensare alle proiezioni circolar-periferiche verso il centro di uno spazio su fasce di vapori quasi invisibili e alla trasformazione della raffigurazione bidimensionale in cine-teatrazione con cose e personaggi fantasmatici, da cinetelepalcoscenico in cui coincideranno spazio visivo e spazio tattile, finora anisotropi e inomogenei, in una illusorietà sempre più concreta: la struttura dello spazio fisio-psicologico discontinuo e libero ricoincidente nella concrezione della stessa sferoidità del campo visivo. Nuova libertà — utopocinottica — o nuovi lacci all'immaginazione progettuale, rivoluzionante? La nuova *prospettiva* sarà un « vedere chiaro » o un « vedere attraverso »?). Negli Anni della Rivoluzione (gli Anni Venti, diciamo), i cineasti rivoluzionari si posero il problema di fondare teoricamente l'uso dello strumento. Le teorie del montaggio, per esempio, tentarono il passaggio dall'ideologia ereditata nella macchina-da-presa-di-visione (del mondo, una certa visione-concezione del mondo) alla coscienza liberantesi. Ma domani, o già oggi, dovremo tentare di rifondare teoricamente il nostro rapporto con l'ideologia dell'informazione onnisensoriale, sinestetica o panestetica, degli schermi totali, dei metafilm (film-di-film simultanei), del cinema sferico e dell'*invision* o χρυπτοστερεοσχοπία, se vorremo non subire la visione irrealizzante e disinnescata della conflittualità umana alla maniera « culturalistica », ciò era « passiva » (derivativo di *passus*, « passato disteso »), della circuitazione commerciale e della sottocircuitazione circolistica o « d'arte e saggio », se vorremo, ciò sia, uscire finalmente dalla pratica empiristica della speciale macchina-di-pensiero-visivo e dall'azione-conoscitiva-per-procura che gli è propria, almeno in questi rapporti sociali. Se vorremo (ri)conquistare al cinema quell'effetto di distanziazione coscienziale che è possibile al teatro, svelando la finzione dell'unico punto di vista dello spettatore che solo attraverso la prospettiva monoculare riunifica meccanicamente nell'immagine retinica dell'occhio fisico gli infiniti punti di vista dei manipolatori della sua presa-di-visione (che è poi una imposizione-di-visione), e quindi superando la regione magico-religioso-fenomenico-psicologico-visionaria nella regione utopistico-rivoluzionaria della indivisione del lavoro artistico-consumatorio.

LA « QUESTIONE IDEOLOGICA » DEL DECENTRAMENTO CINETELEVISIVO

E' « *la* questione ideologica » del decentramento produttivo-distributivo del cinema, questa. Ogni circolo o cineforum, o cooperativa, o gruppo, o servizio cineculturale regionale che non affronti (nella pratica, si capisce, della sua stessa costruzione) il problema dello smontaggio teorico della comunicazione cinematografica nel momento in cui il film si libera dalle servitù proiettive, lavorerà in un vuoto apparentemente pieno. Per questo *il primo circuito* decentrato da realizzare è quello delle *cineteche* (che saranno poi bibliocineteche, con i film-libro nella speciale rilegatura della scatola-cassetta — che, tra l'altro, già imita la forma del libro, secondo la formula del rapporto a ritroso del medium nuovo col medium vecchio). In queste il nuovo cineteleasta lavorerà tra gli scaffali e le moviole come lo scrittore nelle biblioteche, per leggere-scrivere, cioè compulsare, citare, verificare, defor-

mare, riutilizzare, annettere, plagiare, rifare, smontare e rimontare, decostruire e ricostruire, fare l'esegési della diegési, ripensare (con le forme di pensieroscrittura visuale) il già visto, visionato, visionarizzato, immaginato. E il nuovo pubblico (non più generico e uniformizzato, anzi non più pubblico, ma attivo cine-lettore-produttore — cioè sviluppatore della « produttività » dell'opera) potrà fare altrettanto, finalmente sottraendosi alla manipolazione esterna, all'imposizione dell'unico approccio, all'*occhio-del-padrone*, all'occhio delegato o all'occhio peda-mistagogico, per ricuperare il proprio occhio dialettico, materialistico, utopocronottico (cioè negante lo spazio e il tempo ideologici, la speciale « ottica » in cui si vuole bloccare la sua coscienza-azione progettante).

Il cinema cambia, può cambiare davvero, non essere più cinema (nella sua nozione ideologica), cioè presa-di-coscienza altrui delegata e obbligata, estraniata non solo nel prodotto ma nella macchina produttrice del prodotto, può non essere più quell'antisguardo che faceva dire a Kafka: « *Io vivo con gli occhi, e il cinema mi impedisce di guardare. La rapidità dei movimenti, la velocità della successione delle immagini ci obbligano a passare oltre. Lo sguardo non è padrone delle immagini, ma le immagini si rendono padrone dello sguardo. E diluiscono la coscienza...* ». L'opera cinematografica, finora tutta affidata alla memorizzazione e neppure circoscritta al suo solo *testo* (supporto ottico o magnetico di figure da mettere meccanicamente in movimento, in questo caso) come lo è l'opera letteraria pretesa avulsa dal contesto sociale produttivo, chiusa nella presa-di-visione-della-presa-di-visione (da quella ottica a quella meccanica e viceversa), può essere la prima a negare determinatamente la sua stessa nozione privilegiante di « opera » restituendosi in maniera aperta alla rete di relazioni umane e sociali che la producono. Decentrandosi, appunto, mediante la *scentralizzazione* (tanto per cambiare, usando il termine coniato centodieci anni fa dal bolognese Leone Carpi nel suo opuscolo « Del riordinamento amministrativo del Regno ») *massima che molti invocano*, non solo della produzione-distribuzione nazionale dell'opera, ma trasformandola in operazione (opera-azione), decentrandola quindi dall'autorità degli autori alla sincrazìa dei pubblici e delle persone, non più spettatori, non più vedenti con un occhio alieno e dominante, ma dotati di un prolungamento sensorio a disposizione di tutti in una distribuzione di compiti co-produttivi che anticipi in un certo senso la liquidazione della divisione del lavoro. Il cine-testo viene così sottratto alla prima scissione (livelli alti di lettura accessibili solamente a strati privilegiati culturalmente) e quindi anche alla seconda (la limitazione della funzione produttiva ad autori raramente in grado di pensare le leggi della specificità del lavoro sulla comunicazione per immagini e a pensatori che riducono quella specificità a una razionalità filosofica che la tiene fuori dai campi discorsivi della cultura). Dai linguisti della letteratura a quelli del cinema la constatazione è la stessa, però, delle linee di movimento attuali: lo statuto provinciale del cinema e del suo pensiero è scaduto, e la riflessione sul film viene sempre meno separata dalle riflessioni generali sulla cinegrafia del cinetesto, sulla produttività cinetestuale, e dalla sua specifica pratica significante nel contesto di tutte le attività produttive e significanti, in un orizzonte culturale e politico più vasto, all'interno del movimento generale delle idee e della conflittualità delle energie sociali. Una specie di socializzazione culturale si realizza o può realizzarsi, proviamo a dire, proprio nel campo produttivo della « cosa d'arte » di più largo, generalizzato e ideologizzato e mistificante consumo. La speranza si installa nell'ipotesi del decentramento regionale come transizione connessa a più decisi e generali decentramenti...

Naturalmente, questa autonomizzazione di « forme » decentrate di produzione-circolazione, se porterà alla « formazione », appunto, di nuove *potenzialità* (più che a nuove « *potenze* », come si comincia a dire con una sostituzione semantica della nozione di « potere » o contropotere — i *powers*: *black, workers, student, white,*

jewish, indian, syndical etc. — che non è soltanto tale), non dovrà parcellarizzarsi né rinchiudersi in spazi localistici. Né, tanto meno, subire ancora l'ideologia riformistico-ricreativa del « tempo libero », arcidiffusa per la verità in tutte le associazioni « culturali » (appunto) nazionali. Il cinema come ogni altra opera-azione non è dominio del « tempo libero ». La nostra non è una società a-tempo-libero-crescente. La nostra è, piuttosto, una « società privata del riposo » (libera traduzione del titolo del libro di Staffan B. Linder, uno studioso svedese che, dopo attenti studi statistici in tutto il mondo, è arrivato alla conclusione che « di fatto, dal primo dopoguerra ad oggi, non si è avuta nessuna riduzione della giornata lavorativa dell'uomo medio in nessuna delle società ad alto sviluppo tecnologico, anzi questa è effettivamente aumentata » e ha scritto « The harried Leisure class », Columbia University Press, New York e Londra. Neppure la *Central Premonition Registry* di Nelson predice alle società capitalistiche — di Stato o no — ulteriori rapidi aumenti del *consumption time*). L'ineguale sviluppo economico e culturale tra società e classi sottosviluppanti e sottosviluppate aumenta. Aumenta in assoluto la quantità di beni materiali e spirituali, ma proporzionalmente diminuiscono il tempo e le spese destinate alla *CulturAzione*. In termini reali di consumo individuale diminuisce il cosidetto « tempo libero », che d'altra parte viene a costare, proporzionalmente, sempre di più. E' la sovraproduzione che, dal campo dell'economia puramente strutturale, è passata anche al campo dell'economia sovrastrutturale, in sostanza. (((tra parentesi triple — chi vuole può saltare questa dimostrazione dedicata comunque a quanti pre-visionano l'attività audiovisiva regionale — quale spettacolo — nell'ambito della weltauschauung turistica e del ministero che vi è addetto:

si abbia una quantità fissa di tempo $\overline{T}_c$, da spendere in due attività di consumo, in modo che sia:

$$\overline{T}_c = T_{c1} + T_{c2}$$

e si consumino rispettivamente i beni 1 e 2 nelle quantità Q_1 e Q_2. Se si ipotizza che l'utilità del consumo 1 sia indipendente dalla quantità di beni consumati (Q_1), si avrà la seguente funzione di utilità:

$$U = f\ (T_{c1}, T_{c2}, Q_2) \qquad /1/$$

soggetta ai seguenti vincoli:

$$T_{c1} + {}_{c2} = T_c$$

$$p_1Q_1 + p_2Q_2 = p\ (T - \overline{T}_c)$$

dove: p = prezzo dei beni Q_1 consumati nel consumo di tipo 1; p_2 = prezzo dei beni Q_2 consumati nel consumo di tipo 2; p = produttività del lavoro (produzione nell'unità di tempo); T = tempo totale a disposizione dell'individuo; $T - \overline{T}_c$ = tempo speso nel lavoro.

Volendo rendere massima la funzione /1/ si può impostare la seguente funzione di Lagrange:

$$\begin{aligned} L = {} & f\ (T_{c1}, T_{c2}, Q_2) + \\ & + \lambda\ (p_1Q_1 + p_2Q_2 - p\ (T - \overline{T}_c)) + \\ & + \mu\ (T_{c1} + T_{c2} - \overline{T}_c) \end{aligned}$$

che, opportunamente manipolata, fornisce il seguente differenziale:

$$\frac{d\ T_{c1}}{d\ p} = \frac{1}{D} p_2\ T_w\ (f_{23} - f_{13})$$

Poiché, date le ipotesi di partenza, si ha che:

— il determinante D è negativo

— $(f_{23} - f_{13})$ è positivo

ne consegue che il differenziale

$$\frac{d\,T_{c1}}{d\,p} < 0\,.$$

Ciò significa che all'aumentare della produttività del lavoro (p) corrisponde una diminuzione del tempo speso nelle attività di consumo di tipo 1 (T_{c1}) cioè in quelle attività la cui utilità è indipendente dalla quantità di beni consumati. Si noti in particolare che le attività culturali (e, caso limite, l'*otium* contemplativo dei romani — di cui l'opposto era il *neg-otium* — o la σχολή greca) appartengono a questa classe di consumi. Inutile dire che pure il cinema a questa classe è strettamente apparentato, a-aplologicamente scrivendo))).
Scherzi matematici a parte e tralasciando la dimostrazione linderiana relativa alla « riallocazione del tempo fra differenti attività di consumo come risultato di un aumento nella produttività », se tuttavia concordiamo nell'analisi secondo la quale all'aumento del cosidetto « sviluppo » corrisponde una diminuzione del tempo disponibile con una riduzione tendenziale a zero del saggio del tempo disponibile, impiegato nella *consumption*, le conseguenze operative dovrebbero essere anticulturalistiche, antiricreative (contro cioè l'illusione subalterna dell'associazionismo arcidiffusivo). A meno che non accettassimo la scelta tendenziale alla crescita della nuova categoria sorta nelle società più ricche, la categoria dei « poveri per opzione » o « per cooptazione », che preferisce la povertà affluente alla abbondanza vacua, in un'ultima disperata illusione regressiva).

LA CAUZIONE CULTURALE
o « della sub-alternatività »
« *Come... perché...* »: no, è il titolo della pubblicazione « Un cinema culturale » edito a cura del Comitato Nazionale per la Diffusione del Film d'Arte e di Cultura, (F.A.C.), non una interrogazione stupefatta a proposito della precedente indicazione anticulturalistica. Ma nello stesso tempo è la giustificazione di tutto il discorso apocalittico fin qui preliminare. Del resto, basta leggere le dichiarazioni di Matteo Matteotti o quelle di Flaminio Piccoli o quelle altre di Domenico Meccoli e di Paolo di Valmurena o del fluviatile Sam Terno per ritrovare la stessa impostazione cultural-ideologica dei problemi del cinema, non mutuata ma elegantemente rubata alla politica cultural-umanitaria-proto-socialista dell'associazionismo primitivo proprio nel momento del suo superamento storico — e cambiata subito di segno, naturalmente. Il cinema di idee, d'arte e cultura (o *d'art et d'essai*), di qualità, di contenuto, impegnato, di ricerca, di innovazione, problematico, sperimentale, d'avanguardia, di particolare interesse culturale e artistico, con finalità qualitative, di interesse nazionale, creativo, di alto valore, ispirato a rigorosi criteri, a fini artistici, con ispirazione poetica, di educazione estetica, a carattere didattico, innovatore nel linguaggio, o comunque ancora lo si voglia indefinire, è diventato la bandiera del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, dell'ANICAGIS, dei produttori, degli esercenti, della RAI-TV, del « Giornale dello spettacolo », di « Cinema d'oggi », di « Bianco e Nero », del « Popolo » e del « Messaggero », di Guglielmo Biraghi e di Paolo di Talparana, tutti sostenitori ardenti del FAC (FILM d'ARTE E CULTURA). I FACoItosi si dedicano oggi a quelle attività per per decine d'anni sono state povero e nobile appannaggio dei circoli del cinema e delle organizzazioni similari: cataloghi dei film d'arte, di cultura e di sperimentazione o *d'art et d'essai* « in modo da evitare incertezze ed equivoci, soprattutto possibili quando la programmazione non sia fatta per una ragione o per l'altra con l'apporto di adeguati organismi culturali » — così si preoccupano, ansiosi di controllare, adeguare, catalogare, schedare, bollettinare, programma-tipare, referendare, ricuperare, dibattere, promozionare, calmierare, marchiare, garantire e recintare i campi, la(ger)ghetti della cultura (con gli addetti ai servizi e alle servitù « separate » e falsoprivilegiate degli operatori culturali, degli artisti, degli « animatori » etc. Nella più mistificata delle cosidette « sfere

autonome » *riservate* agli « intellettuali » — appunto, nelle *riserve*). E' nel nome della « cultura » (e del cinema della) che il Ministro delle Partecipazioni Statali ha qualificato il suo progetto di « accentramento » burocratico delle strutture cinematografiche pubbliche (la parola « accentramento » è piccoliana: « è apparso logico accentrare... » ha spiccicato esattamente al « Messaggero »): « una politica *culturale* — ha rincarato — è anche una politica *ideologica*, poiché non esiste una cultura senza idee. Ma occorre intendersi sul termine. Fare une politica culturale significa fare una politica di libertà » (dove « libertà » si riferisce alla libertà dei « produttori », come del resto hanno riconosciuto insieme esercenti e Matteotti, d'accordo sulla « salvaguardia dei diecimila punti di vendita attraverso cui si concreta la fruizione pubblica dello spettacolo cinematografico e sul sostegno altrettanto vitale della produzione e distribuzione nazionale culturale »... « Lo Stato, attraverso l'Ente di Gestione, l'Istituto Luce, Cinecittà, l'Italnoleggio (e domani con magari anche l'auspicato Italesercizio, nuovo « Ente di Stato », aggiungiamo, se non riusciremo a « decentrare » sul serio), si occupa di cinema *non* per porsi *in concorrenza* con l'industria, la cui molla è il profitto *ma* per porsi *in alternativa* ad essa promuovendo un cinema culturale, e facendo quindi convivere e stimolarsi a vicenda, l'iniziativa privata e l'iniziativa pubblica come avviene in altri settori dell'economia italiana ».

E così siamo avvertiti: facciamo attenzione alle confusioni quando parliamo di cultura, di cinema o di circuiti culturali. Dal *Progetto 80* ad oggi, l'ideologia dell'isolamento da una parte, e della compromissione dall'altra, degli organismi o delle istanze veramente antagonistiche si è sempre più scaltrita. Non solo l'industria dei prodotti cinematografici si prepara a controllare e asservire ogni altro circuito — pubblico o culturale o alternativo o parallelo o militante che si denomini — in tutti i gironi e sottogironi della circolazione, ma ad allargare le « riserve » del « cinema selvaggio », d'avanguardia, sperimentale, *d'art et d'essai* etc. perché continui a fornire quella *cauzione culturale* (cioè ideologica, cioè politica) che serve a valorizzare il prodotto commerciale, il prodotto cinema in quanto tale (che va sempre bene al capitale non solo perché comunque fornisce profitto anche il cinema cosidetto d'avanguardia, *underground* o *overground*, ma anche perché da questo cinema non trae che vantaggi ideologici: il cinema cultur-spettacolare normalizza, traduce in godimento effimero, frettoloso, uniformizzante al più basso livello di lettura, qualsiasi operazione mentale, umiliata nell'intestino cerebellare). E invece è proprio *contro il prodotto cinema* che bisognerebbe mettere in guardia i pubblici e i non pubblici, cosa che si guardano bene dal fare le associazioni cultural-ricreative, anche d'opposizione, di sinistra o militanti, tutte impegnate nella valorizzazione delle eccezioni a loro volta valorizzanti la produzione generale, invece che nella lotta contro la distinzione tra macchine, mezzi di produzione, rapporti di produzione, processi di produzione, produzione, prodotti, e processi di consumo — distinzione che nasconde una sola catena di montaggio ideologico, una sola compatta struttura...
Siamo già arrivati alla istituzione di una « cattedra di spettacolo, musica e arte », e la restaurazione ideologica moltiplica i suoi strumenti. Le cineteche vengono attaccate o chiuse (a Parigi o a Bruxelles, per esempio), ma la Esso Standard Italiana diffonde accanto a ogni rete di distributori le sue Cineteche, mentre i colossi oligopolistici del nord finanziano persino le ricerche sperimentali di cinema gestite dai bambini nelle scuole di Monte Olimpino, comprano o affittano i maggiori registi contestatari, contestandoli e ridendone così facilmente, mentre si preparano all'offensiva della *editoria globale* e dell'*informazione totale*, comunicazione di massa del pensiero surgelato.

Cineteche regionali, allora? Si capisce, se la loro autonomia ripeterà concretamente, — « mutate le cose da mutare » — gli ideali e i sogni di quanti, novantanni fa, vagheggiavano, sulla scia di ricordi comunardi e nella ristretta dimensione decentrata del *Comunalismo*, un « regime sociale che ha per caratteristica

la proprietà locale autoritaria degli strumenti del lavoro e ne garantisce la completa gratuità dell'uso, costituendo fondi di capitali disponibili per tutti gli abitanti, federando i comuni liberi e rendendoli centri di organizzazione e di produzione del lavoro » per impedire così che « il discentramento amministrativo, esiti, si faccia timido e peritoso, e si riduca in termini sempre più stretti, per poco a poco rincasarsi e attutire »...
Cineteche circuitali, però, non musei del cinema. O, meglio, *Università Popolari del Cinema* (chi ricorda lo studio sulla Università del sottosviluppo che il « Collettivo Imperialismo e sottosviluppo » dell'Università di Urbino diffuse due anni fa nella mischia di Pesaro, dimostrando così per quale diverso piano di sviluppo, per quale diversa concezione della cultura e del lavoro universitario si battevano contro la concezione dell'università come una azienda di produzione di disoccupati con laurea, e insieme indicando la via di una azione coscienziale cinematografica regionale che lasciasse la via battuta e subalterna dell'acculturazione cinematografica stagionale? chi ricorda?). Finora si è tenuto in Italia un solo *Convegno nazionale sull'impiego della cinepresa nella scuola elementare* (ad Albissola Capo) ed esiste una sola *Cinemateca Scientifica* (con sessantadue film in tutto e una visionatrice) dell'*Istituto di Cinematografia Scientifica del Politecnico*, mentre l'*Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica* e quella Internazionale svolgono la loro preziosa attività nella loro alta riserva indiana, fumando i loro visionari calumet scientifici in « pochi ma infelici » attorno al Totem della cinematografia ultraveloce ma immobile... Anche questo, dunque, devono fare le regioni? Tutto questo, certo. Altrimenti resteremo ai circoli senza circolazione, e al cinema alternativo senza alternativa né cinema...

II.
SERVIZI REGIONALI AUDIOVISIVI
Per forme nuove di coscienza sociale

CULTURA E POLITICA: L'AGGRESSIONE AI CIRCOLI
Poco serve qui e ora l'esperienza delle vecchie e anche gloriose associazioni popolari di cultura, i cineclub e i forum parroculari. E' l'ora della invenzione o reinvenzione di forme nuove, in una nuova pratica sociale. Senza negligere o lasciar distruggere le vecchie antistrutture. Non fosse altro che per contrastare l'impresa in cui si sono gettati, proprio in questi tempi ultimi, i burotecnocrati del cinema, dopo i gridi di guerra lanciati contro le associazioni culturali. Cominciò « Cinema d'oggi » con un attacco alla « rivoluzione sovvenzionata » che sarebbe stata pretesa alla Quinta Mostra di Pesaro dai Cinegiornali liberi, dalla Federazione Italiana Circoli del Cinema, dal Comitato d'azione dei Lavoratori dello Spettacolo, dal Movimento Studentesco e da altri gruppi spontanei di base. « L'Erario è avvertito a quali scopi servirebbero i suoi fondi, qualora fossero concessi... » terminava l'iroso editoriale, e da allora non è passato numero senza che vignette da giornale umoristico d'altri tempi venissero dedicate ai circoli del cinema di ogni colore. Era il settembre del '69. Vennero il Convegno nazionale prima e poi il Congresso della FICC a riproporre le sacrosante esigenze del movimento di base del cinema, nella fase di transizione complessa di cui anche qui adesso abbiamo tanto parlato, e subito dopo, alla fine del gennaio del 70, Paolo di Calmarana, critico cinematografico del « Popolo » e oggi « uomo di fiducia » dei ministri paraculturali, andava a sua volta all'imperiglioso assalto con un articolo che era tutto un programma fin dal titolo: *Dallo Stato i milioni per rovesciare lo Stato?*. Salmavana aveva capito una cosa, a modo suo, e ciò era che « il problema non era tanto quello di difendere il cinema migliore, di promuovere il dibattito culturale e di contribuire alla formazione di una coscienza critica etc. », immaginate il resto. Infatti questa era la missione umanitaria, subalterna e riformista, affidata per più di un secolo all'associazionismo culturale, e adesso che il

movimento operaio e democratico è cresciuto e non crede più alla « pretestuosa distinzione tra politica e cultura » (per dirla con Sandro Zambetti, da « Sette Giorni ») il problema è un altro. Che però, a questo punto, Di Valvarena non capisce più perché troppo arduo per lui, anche se è un corifeo, cioè sta sulla *corifà*, sul cocuzzolo, vicino ai vertici del centro-sinistra, e così gli si impicciano le circonvoluzioni e fa un pasticcio tra la cineamatoria e i « controfilm », irritandosi maledettamente comunque con una organizzazione come la FICC che « fissi preventivamente i contenuti dei film che dovrebbero fare i suoi associati » (dev'essere una « fissazione », quella della « fissazione dei contenuti ») perché « non può definirsi democratica e non può definirsi in nessun caso un'associazione che fa politica culturale » (qui gli si lingua la impasta, e non so che farci: è scritto proprio così), « non fa politica culturale ma fa lotta di classe e si muove dunque su un terreno assai diverso da quello che istituzionalmente le spetta ». Ahi, ahi! Il segretario della FICC, De Santis, ha detto che per fare un lavoro di questo tipo i dieci milioni l'anno che lo Stato assegna alla FICC sono pochi e Di Falsacana è d'accordo con lui. Aggiungendo però che, « da un altro punto di vista, sono troppi, crescono sul dovuto di dieci milioni tondi. Poiché infatti non è ammissibile che lo Stato finanzi una associazione politica che si propone il rovesciamento delle istituzioni democratiche » (Ombra di McCarthy, sei contenta del tuo ultimo discendente?). E conclude « invitando a non ammettere simili distorsioni che nessuna Corte dei Conti ma ancor prima nessuna corretta concezione dei compiti e delle finalità dello Stato potrebbe mai tollerare ».
L'insigne statalista cinedelitescente non ha dovuto aspettare molto per trovare compagnia, sia pur singolare e non proprio del tutto prevedibile: sul numero di gennaio-aprile del '70 di « Bianco e Nero », Sam Terno riassumeva e ci metteva il suo delicato carico da undici, accusando la FICC, da un lato, di nutrire « il desiderio un po' astratto e vaniloquente di adeguarsi ai temi e soprattutto ai movimenti extra-cinematografici ed extraparlamentari » e, dall'altra, di « condurre una battaglia indiscriminata contro l'industria privata e il monopolio statale », battaglia che sarebbe « o qualunquista o contraddittoria ». E qui di *extra* c'è solo l'uso della forma irrigidita di ablativo femminile da *esct(ĕ)rus*, — ma sia avverbio o preposizione non si sa, e quindi se si tratti di *extra petita*, « cose tratte dal di fuori », oppure di cose *extra quaestionem contentionis*, mentre, a proposito di monopolio, ogni richiesta di distinzione è superflua da parte di chi ritiene che « il monopolio statale, con limiti e manchevolezze (sic!), è tuttavia l'unica forma di salvaguardia degli interessi di tutti » e che tutto si riduca perciò al problema dei « limiti e delle manchevolezze ». Ma, subito dopo, soccorre, a spiegare la preferenza monopolistica, il sottogerimento secondo cui « è forse vero che la FICC ha esaurito il proprio ruolo, quando si impongono altre forme di diffusione e divulgazione — circuiti culturali, d'essai, specializzati, alternativi, etc. — ... ma allora, tanto varrebbe riconoscerlo... * ». E così Sam Terno e Di Val Barena si danno la mano nel chiedere alla FICC di cedere il posto alla FAC,

* Riteniamo opportuno, a questo riguardo, riportare qui in calce, a titolo di documentazione, il testo integrale di una dichiarazione depositata presso la segreteria del Convegno dal nostro redattore capo.
« Mi chiamo Gambetti, sono un convegnista pendolare, perciò parlo soltanto questa mattina, a proposito della affascinante relazione di Gianni Toti di ieri sera. Intervengo quale redattore di "Bianco e Nero", per chiarire un punto. Toti ha citato un pezzetto uscito su "Bianco e Nero" 1/4 del '70. Ne ha citato brani sparsi né io posso completare il testo perché non ho qui la rivista. Senza entrare nel merito dunque, desidero tuttavia escludere che in quell'articolo ci fossero la volontà le intenzioni lo spirito di essere **contro** i circoli del cinema e la FICC, contro la libertà di scelta, di attività, di iniziativa dei circoli del cinema. Anzi. C'erano delle osservazioni polemiche e di costume, ma c'era della simpatia e della partecipazione all'attività vecchia e nuova dei circoli, partecipazione anche materiale, fra l'altro, da parte di chi ora parla, che si occupava di circoli quando Toti era solamente un poeta. Se avessi qui l'articolo, dimostrerei quello che dico, mi dispiace di non poterlo fare. E non c'era, in particolare, nessun concerto con un articolo del "Popolo" su cui l'amico Toti si è diffuso. "Bianco e Nero" non conosceva quell'articolo, pubblicando il suo — succede, purtroppo —, comunque non intendeva "buttare nessun carico" — né da 11 né da 1.

mentre, qualunquistico-contraddittoriamente, mist(er)ificano il ruolo attuale dei circoli del cinema, riconosciuto proprio dal Congresso come eccedente ormai i compiti di « diffusione e divulgazione » tradizionalmente subalterni, culturalistici e istituzionalizzati come momento della « separazione » (da una parte la produzione-distribuzione capitalistica, o monopolistica in tutti i sensi, e dall'altra la « sottacculturazione »). Il fatto è che la FICC ha riconosciuto apertamente il suo *ruolo di superamento del ruolo* sub-alterno e sub-alternativo, ma è ciò che irrita, appunto.

Perché in questo, che è l'unico modo serio di agire, ci si oppone alla linea, non solo italiana, dello « smantellamento dei movimenti culturali indipendenti », per usare l'espressione riferita della *Fédération Française des ciné-clubs* che, nel suo venticinquesimo congresso « si è battuta contro la minaccia della nuova tassa sul valore aggiunto, contro la diminuzione del 50% della sovvenzione del ministero per la gioventù e lo sport etc. ». L'attacco è lo stesso, infatti, in Francia e in Italia, e l'obiettivo pure: la distruzione di decenni di azione culturale autentica, nell'interesse dei monopoli, privati o burocratici che siano. Ma adesso, come Rieupeyrout, direttore della FFCC, pur ripetendo che *nous ne pouvons croire que, parmi tous ceux qui s'intéressent au cinéma, il puisse exister quelqu'un pour se réjouir de la disparition des ciné-clubs* », noi sappiamo che esistono. Al di là delle stesse diversificazioni fra le organizzazioni circolistiche. Perché, come in Francia sono attaccate anche l'UFOLEIS, il servizio audiovisivo della *Ligue pour l'enseignement*, la FLIEC, la cattolica *Fédération loisirs et culture*, la protestante *Film et vie*, la *Fédération Jean Vigo*, l'UNICC e la cattolica FAC, anche in Italia non è solo la FICC ad essere oggetto di aggressione burocratica-statale, ma anche i cattolici Centro Studi Cinematografici e Federazione Italiana Cineforum, e la laica Unione Circoli Cinematografici ARCI etc. ai quali tutti viene ritardato, con speciose e improvvise resipiscenze pratiche notarili, il versamento dei contributi (relativi al 1969 ancora) previsti dalla legge 1213 sulla cinematografia all'art. 45 che regola il cosiddetto « Fondo Speciale per lo sviluppo e il potenziamento delle attività cinematografiche », mentre ad alcuni vengono addirittura ridotti i contributi globali (del 40% ai Cineforum). La linea è la stessa in tutta l'Europa, evidentemente: « è bastato che le associazioni incominciassero a parlare di *circuito alternativo* e a far qualcosa per realizzarlo perché improvvisamente anche il potere economico si accorgesse dei *film artistici* finora bistrattati e si preoccupasse di creare un suo *circuito culturale*... col pretesto che le associazioni di cultura cinematografica si sono così messe a far attività politica anziché culturale e quindi non meritano sovvenzioni destinate alla cultura » (per ripetere qui le giuste indignate controargomentazioni del cattolico « Sette Giorni »).

E' inutile evidentemente rispondere agli aggressori che la politica culturale più democratica e avanzata è la ragion sociale stessa dell'esistenza di qualsiasi associazione che non voglia far cultura alla maniera dell'Anicagis. Sarà tuttavia neces-

(in ogni caso da 1) — in una campagna di parte contro i circoli del cinema, né associarsi a opinioni altrui.
Se questo, al di là delle intenzioni, tuttavia appare al lettore — ed evidentemente appare, se proprio ieri, prima della relazione di Toti, un altro amico, indipendentemente, credo, dalle osservazioni di Toti, mi ha manifestato le stesse riserve — sinceramente me ne dispiace e sinceramente chiedo scusa. Credo tuttavia questo dipenda anche da un legittimo complesso dei circoli del cinema, oggi — legittimo, dico — dei circoli che si sentono misconosciuti e colpiti, e che **sono** misconosciuti e colpiti; ma questa volta, davvero, hanno visto un nemico in più. Disaccordo anche non lieve, ma non avversità, non negazione prioristica. Eppure Toti ha avuto un sospetto, tanto che ha detto che l'articolo di "Bianco e Nero" gli era apparso, pur abietto, inatteso. In certi casi basterebbe parlare, forse parlare un po' più, fra noi, di quanto facciamo. Devo concludere col dire che alcuni giorni fa sono stati consegnati in tipografia i testi del n. 11/12. Alcuni giorni fa, ci sono i testimoni. C'è anche un altro articolino sui contributi ministeriali recenti alle associazioni culturali, e vi si parla anche dei circoli del cinema. Non certo **contro**. »
« Dichiarazione — ha osservato Toti venendone a conoscenza — che conforta, ossia rende-forti-insieme, ma impegna, anche, a qualche cosa di più forte di parole e scritture: ciò siano "azioni" ».
E ha aggiunto: « Occorre ancora precisare che non ho qualificato di "abietto" la nota Samterniana, come si può controllare dal mio testo ». **(N.d.R.)**

sario battersi su tutti i terreni perché, almeno nello spazio autonomo regionale (qui invece la FAC si ac-Comun-a...), simili speciosi, regressivi argomenti e pratiche non vengano ripetuti. « Lo smantellamento dei movimenti culturali indipendenti » dev'essere bloccato con lo sviluppo della nuova dimensione della loro iniziativa, non più limitata al momento divulgativo ma inglobante il fatto cinematografico nella sua integralità (da *integro*, che vuol dire « non toccato e da non toccare »). E che nessuno si lasci ingannare dalla *nouvelle vague* culturalistica. Non è per caso che governo, industriali e RAI-TV coccolino il levulosio movimento dei *cinéma d'art et d'essai* (che, purtroppo, « marchia » i film come se fossero torelli di razza) nel cui interno si fanno più aggressivi coloro che vorrebbero landrinamente separare il movimento cauzionario dell'associazionismo d'essai dalla « sinistra in cui stanno gli oltranzisti del cinema libero, indipendente, senza pubblico e senza critica » (per far conoscere a tutti l'inimitata stilematica di Walter Alberti, su *BN*, a proposito delle « forme autonome » del cinema). Siamo già ai *Challenge International des cinéma d'art et d'essai*: bisognerà difendere Aiace (Oiléo) da Poseidone infuriato per la violazione dei templi di Atena (dea della cultura), o l'altro Aiace (telamonio) dalla follia cui vorrebbero portarli quanti gli promisero l'armatura achillea dei cineclub, scoperta oggi al tallone burocratico cui mirano le frecce dei paridi ministeriali?

I GRUPPI E I CIRCOLI:
« MILLE E NON PIU' MILLE » E ANCORA...

La questione è ancora una volta un'altra. E riguarda lo sviluppo decentrato dei tradizionali e dei nuovi movimenti associativi e autonomi del cinema. Già la FICC sta decentrandosi regionalmente, e nelle regioni in cui il movimento è più vitale, è ormai un fatto la nuova istanza locale, come in Lombardia e in Sardegna. Ma non si può affermare che tutto l'associazionismo cinematografico si muova bene in questa direzione, boicottato e sabotato com'è dai guardiani di quei ghetti culturali in cui era stato rinchiuso con poche e precarie sovvenzioni condizionate a una precisa e limitativa istituzionalizzazione di funzioni « dominate ». La FICC come l'UCCA, come la Federazione e l'Unione dei cineforum, come la Federazione italiana dei Cineclub, la FEDIC, i cineamatori, i « cinecircoli » attorno al Centro Studi Cinematografici, gli stessi Circoli Giovani Salesiani, CGS, etc. non affiorano facilmente, pur nuotando con energia contro le correnti, fuori dalle sabbie mobili delle carte, dei cataloghi dei film, dagli elenchi delle persone disposte a conferenziare, o dei *reprint* della critica umanitaria-mediatrice del mercato. I cineamatori sono stati scacciati, ad opera della cinefagocitante RAI-TV, persino dal loro festival di Rapallo, e si trovano « senza mercato di visione », senza un circuito, nonostante la proliferazione dei loro festivalini *kitschiges*. Questo a un estremo sottoboschivo ma, all'altro polo, il movimento arciuccalistico sembra privilegiare tuttora gli aspetti circuitali e « culturali » del problema globale: ma ci si può contentare oggi di una trentina di circoli o di sale e di una mezza dozzina di « film qualitari » da farvi circolare (siamo ancora alla *circolazione* così, infatti, non alla *circuitazione*)? Certo, è in qualche modo non solo confortante ma esaltante, nonostante tutta la pateticità dei suoi accenti, l'appello che accompagna i nuovi programmi di un irriducibile e irridotto Circolo del Cinema come quello di Reggio Calabria che ricomincia « in un nuovo clima di ripensamento », oggi che « qualcosa è cambiato dentro di noi: siamo tutti cittadini di un altro mondo, dopo i tragici fatti che hanno sconvolto ancora di più le nostre coscienze fra le violenze dei cittadini poveri e quelle dello Stato forte... ». Ma, e lo si è visto anche in quelle « mostre del cinema indipendente » che usano oggi le terminologie politico-culturali in un senso certo non univoco (ad esempio, ad Olbia, per « la contestazione dentro e fuori le strutture » o « per la conquista di un *potere* cinematografico », che non si definisce in nessun modo operativo), è necessario che la verifica della regionalità dell'autonomia confuti o liquidi ogni parzializzazione del problema, ogni chiusura nei « campi », cinematografico o culturale, o nei *poteri* parcellizzati. Lo stesso *Centro dei Cinegiornali Liberi*, dopo aver

promosso un movimento di idee esemplificato da alcune esperimentazioni utilmente provocatorie, si è volto verso l'area sindacale o « dei lavoratori » in genere, percorrendo tutto l'arco delle autodefinizione politico-culturali e proponendo infine una nuova concrezione di forme autonome di produzione nei *Cinegiornali del proletariato*. Certo, i « mille cinegiornali liberi » sognati nella parola d'ordine zavattiniana di due anni fa non ci sono, ed è difficile oggi seguire le vicende dei cinegiornali di Roma o di Bolzano, di Palermo o di Reggio Emilia, degli emigrati in Svizzera o in Belgio, così come è difficile seguire i gruppi che nascono e muoiono e risuscitano come *zombies* a volte un po' dappertutto: i gruppi siciliani del *Cinema di piazza* o del *Centro di studi sul cinema*; i gruppi del *Cinema Militante* di Torino o di Roma collegati in modi fortunosi agli *États Généraux* di Francia e ai lacerantisi *Newsreels* americani, e sempre in giro con il film e mezzo che hanno girato, e sempre impegnati in lotte feroci per la sottovivenza; il *Gruppo Cinema Zero* di Pisa coi suoi quattromila soci e tre o quattro cortofilm realizzati; il *Gruppo Officina* di Roma, sempre disintegrantesi e reintegrantesi; il *Centro Studi di Bari*; il *Gruppo Proposta Uno* di Napoli; il *Circolo Nuovo Impegno* di Torino; il *Centro Ricerche e Sperimentazioni Cinematografiche La Cappella Underground* di Trieste; il *Collettivo di Documentazione* cinematografica di Venezia con i suoi due film sui problemi lagunari e su Chioggia; il *Circolo Culturale Universitario* di Pordenone che programma film, « accosta » al cinema e produce libri (film, quando?); il *Collettivo* dell'Università di Urbino; l'*antigruppo* che ha presentato all'antipremio di Chianciano un film sulle strade e i bambini, con la collaborazione di un collettivo della Casa del Popolo e del « movimento scuola » dell'*Isolotto* alla scelta e al « montaggio democratico » delle sequenze; il *Centro di InformAZIONE* di Cesena con il suo film sul Piano regolatore montato e integrato nelle cine-assemblee popolari in tutti i quartieri della città (in case del popolo, sale parrocchiali, retrobottega); il *Comitato di Iniziativa* di Torpignattara con il suo film sul traffico della zona di Roma-sud; il gruppo di Tuscolano che ha costituito il primo *Cine-foto-giornale* di quartiere; la dozzina di cooperative che si sono riunite nel *Consorzio delle cooperative romane* (dalla *Cine 2000* alla *Bocca di Leone*); la *Cooperativa del Cinema Indipendente*, la più ricca di passato e con una esperienza molteplice produttiva e distributiva; il gruppo dei *Kinoki*; il *Centro Ricerche Sud* di Napoli; i *Gruppi di studio e controllo* promossi dal *Gruppo di Studio strumenti audiovisivi e pubblico* di Bologna con la sua proiezione verso le *unità di produzione*; i *Centri Universitari Cinematografici e Teatrali* (CUC e CUT, a volte riuniti); le istanze di *Servizi Culturali* più o meno controllate dalle istituzioni governative e paragovernative nel Mezzogiorno e che cercano di svincolarsi e di ritrovare una loro difficile autonomia; la paleo-neo *Umanitaria* col suo *Barcone* e le « infernali » intenzioni di rinnovamento radicale; il *Gruppo Cine-Azione* di Suzzara con le sue proposte di film-di-guerriglia, didattico-militanti e ideologici; e così via in un magma vivo di sistole e diastole, di organizzazione e scissione e riorganizzazione, di plosioni, esplosioni e implosioni. Press'a poco come accade in Francia con i gruppi che fanno capo alla rivista *Cinéthique* e alle promozioni della *Slon* o della *Dinadja* o della *Medviedkin* di Chris Marker; o in Germania con il Gruppo *Team* o quello *Kino-Militant*; o nei Paesi Bassi con i gruppi *Fugitive Cinema*; in America coi *Newsreels*, il cinema dei *Sindacati dei Lavoratori Negri* (« Black Star » del DRUM), l'*American Documentary Film*; in Inghilterra con i *New Cinema Clubs* e *Cinema-Action* attorno alla rivista *Cinemantics*, con la loro iniziativa di un *film continentale* sulle lotte europee (per unificarne almeno la forma visiva di coscienza sindacale europea contro gli oligopoli, comuni nemici internazionali) e i loro *film d'azione* o *agitational films* contro il pericoloso « Industrial Relations Bill » proposto dagli industriali britannici; per non parlare del *Groupe Dziga Vertov* di Jean-Luc Godard, del gruppo *Cinefront* di Rouen o del *Groupe d'Etudes Théoriques* della rivista *Tel quel*, oggi interessatissima anche ai problemi dell'*écriture cinématographique*, o delle iniziative sindacali della CGT (parallele a quelle della CGIL o, meglio, dei tre sindacati dei metallurgici italiani), o magari dei vari *Cine Urgente*, *Cine Insurgente*, *Cinema Campesino* etc. dell'America Latina etc. Per parlare invece del *Gruppo d'iniziativa per*

il cinema d'intervento creato dall'ANAC sulla base del Programma di Rinnovamento dell'azione degli autori cinematografici italiani votato un anno fa, dopo le ultime acute dialeptolessi, dialessi e dialepsi dis-associative, cioè le ultime manifestazioni della dialettica interna a questo « corpo » sociale che si vuole e non si vuole « corporare ». Da molti mesi, un gruppo di autori (in senso non corporativo, privilegiante, etc.) è al lavoro per la produzione di un primo insieme di film e per la sua distribuzione in un circuito extrastrutturale. Tre film, riguardanti esperienze di lotte operaie, in Sardegna, all'Alfa Romeo e fra gli operai neri di Detroit sono ormai terminati, e una prima rete di una trentina di punti di proiezione sparsi in tutta Italia accoglierà la prima esperienza di *neo-circuitazione.* Non molto, forse, ma neppure troppo poco...

PER UN « SERVIZIO CINEMATOGRAFICO REGIONALE » APERTO

Il « punto » è dunque, questo, grosso modo e con tutte le lacune e le omissioni inevitate. Le iniziative sono molte, inorganiche, disperse, piuttosto collegate nazionalmente che per aree intermedie, e certamente non omogenee ancora per quanto riguarda la concezione dell'azione cinematografica di base, in rapporto all'azione riformatrice nazionale per la tras(ri)formazione, liquidazione, sostituzione o re-istituzione di Enti cinematografici di Stato, per la nuova legge del cinema; e neppure concordi, certo, quanto alla nozione di *nuova scrittura cinematografica* che va delineandosi nel bel mezzo della, così forse indicibile, « rivoluzione tecnico-scientifica dei mezzi di comunicazione di massa » (che forse non è una rivoluzione, non è tecnica, neppure scientifica e magari è solo tecnologia, ma certo muta i modi di scrittura-lettura dei testi audiovisivi). Strada, comunque, se ne è fatta dalla prima iniziativa « regionalistica », risalente al Convegno su *Il cinema e le istituzioni culturali in Italia* promosso dall'Unione Regionale delle Province Toscane, Provincia e Comune di Livorno, Arci-Toscana e Centro Studi del Consorzio Toscano Attività Cinematografiche nel giugno del 1969. Si parlava allora di « nuova fase costituente del cinema », di un *movie habit* o abitudine fisiologica di massa al cinema che andava disabitudinandosi, e del *servizio cinematografico sociale* che la collettività deve offrire a ciascun cittadino, a livello delle istituzioni di stato come a livello della società civile, in tre momenti produttivo-distributivi (così sancì la mozione): quello regionale, quello dei gruppi autonomi, e quello della « unità di produzione come sintesi operativa delle istanze di classe dei lavoratori e del potere locale elettivo democratico ». La discussione, a proposito dei nodi più aggrovigliati — la piena titolarità dell'ente locale a rappresentare globalmente gli interessi comunitari, e a farsi mediatore autentico, programmatore concertante, selezionatore qualitativo della produzione; il carattere *complementare* e *integrativo*, e neppure *concorrenziale* quindi, nei confronti dell'iniziativa privata; i metodi da impiegare per « indirizzare il pubblico verso un cinema artistico-educativo-culturale » (ma chi qualificherà i qualificanti?) etc. — è proseguita, bene o male, nel corso della Quinta Mostra di Pesaro nel *Convegno* sul tema « *Necessità e possibilità di un circuito alternativo* », nel settembre dello stesso anno. Le divergenze erano « notevoli », come le definì il documento conclusivo, e si arrivò perciò soltanto a una « definizione del circuito alternativo, inteso come strumento di diffusione e dibattito sui film, in funzione antagonistica ai condizionamenti esercitati dal cinema commerciale e da tutte le istituzioni informative e formative controllate dalla classe dominante ». E qui le divergenze, se non fosse ormai maturata una concezione più unitaria del fatto cinematografico, sarebbero ancora « notevoli », poiché la distinzione-separazione dei momenti produttivo e distributivo è tuttora il residuo cultural-divulgativo della circolazione circolistica di buona o cattiva memoria. Comunque, sia il *Centro Operativo* proposto a Pesaro, sia il « movimento vasto e articolato a livello di base » del Convegno Toscano, sono rimaste parole d'ordine di agitazione che hanno agito, sebbene a *Livorno '70* sul *Circuito Popolare di cultura e di cinema*, Convegno affiancato da una *Mostra* dedicata alla *Resistenza lotta di popolo*, si sia parlato soltanto, ancora, di *unità di produ-*

zione cinematografica locale e di una *Centrale unitaria cittadina* con una parallela moltiplicazione dei centri di iniziativa « periferici »... Le linee di azione emerse sono però ancora utili e giuste: collegamenti organici da istituire tra enti locali e movimenti di massa, istituti di classe, organismi popolari; autonomia; carattere di massa e non settoriale delle iniziative; decentramento...

Ora, tutti sappiamo che problemi analoghi a quelli che si pongono per il cinema si ripropongono in ogni altro campo di attività: basti pensare al teatro o alla musica, e alle indicazioni già scaturite da iniziative analoghe per la costituzione di *Centri Regionali per la Musica* etc. Ma « l'illusione cosista » come la chiamò Dumazedier — cioè l'illusione che basti l'infrastruttura per sviluppare l'attività culturale nuova — resta quella più pericolosa perché riproduce di continuo la mistificazione ideologica della « separazione ». E la *dinamica dei gruppi, primari* e *secondari*, (o *effimeri* e « relativamente stabili », per passare dal Cooley a Horkheimer e Adorno), è ancora tutta da studiare in Italia dove il loro potere contrattuale nei confronti degli istituti locali o nazionali è quella che risulta dalla crisi dei rapporti amministrativi tra istituzioni e associazioni di cui si è già parlato. I rapporti tra nuove *potenze*, vecchi *poteri*, strutture decentrate e tecnostrutture sono da esperire, e non sappiamo quali strozzature si opporranno all'azione popolare di « responsabilizzazione del potere », laddove, direbbe Habermas, questo potere « appare essere sempre altrove »...
Concretissimi sono i problemi che si pongono alle regioni, oggi, se vogliono realmente offrire un effettivo servizio sociale alle forme autonome di produzione che proliferano alla base della piramide civile. Di fronte alla grande concentrazione industriale produttrice di spettacoli, cultura e informazione (sia per le reti televisive che per ogni tipo di circuito esterno) che si prepara a diventare la RAI-TV con le sue consociate ERI e SACIS, e ai grandi accordi internazionali tra i maggiori complessi industriali ed editoriali italiani e i colossi inglesi, americani, giapponesi e tedeschi produttori delle *cinette* e delle *videocassette*, l'iniziativa di base, per quanto generosa e idealistica possa essere, rischia di vedersi ridurre ancora di più, proporzionalmente, il suo campo d'azione subalternativo. Al limite, potrebbe non cambiare il rapporto, nella stessa misura in cui la contreditoria dei gruppi politico-letterari non riesce neppure a scalfire il sistema produttivo-distributivo dell'*editoria globale*. Ci sono però le *cinette* e le *vidette*, e la facilitazione tecnologica di massa conseguente potrà forse (e forse anche no — ma sarebbe una sconfitta « storica »)porre le nuove strutture culturali democratiche in grado di rendere produttivo di effetti politico-culturali l'uso generalizzato di questi nuovi mezzi di comunicazione di massa. Intervenendo magari anche tra i produttori dell'*hardware*, cioè dell'apparecchio *lettore* del programma, e i produttori del *software*, cioè il *programma* stesso (*articoli duri* e *articoli morbidi* significano letteralmente i termini americani che vanno, purtroppo, imponendosi anche da noi), nel campo dei sistemi di « riversamento » dei programmi, da uno dei supporti tradizionali (pellicola cinematografica, nastro magnetico) al supporto speciale con il quale va alimentata la *tele* o la *cine-cartuccia* o *cartridge* (nastro di plastica per ologrammi, trattamento elettronico della Super-8 etc.), sistemi che sono in mano a un terzo tipo di elemento del sistema produttivo: chi ha il titolo cioè, per cederli o noleggiarli. (((Un'iniziativa tecnologica da parte delle industrie dei paesi non-capitalistici, e in particolare del « campo » pansocialista, in questo settore produttivo dei nuovi « mezzi », al di sopra degli accordi coproduttivi e codistributivi con le industrie dei paesi capitalistici, e in alleanza — invece — con le energie democratiche e di sinistra di questi paesi, per quanto sollecitata, si attende ancora, con qualche non confermato sintomo di interesse — tecno-politico — a questa problematica))).

... E CINE-VIDEO-
REGIONAL-CASSETTE ...

Sarà bene ricordare e riassumere che, tra breve, anche il mercato italiano verrà invaso da tre tipi di apparecchiature che hanno in comune il *terminale* dello scher-

mo televisivo: 1) il sistema delle *cassette* prefabbricate, con programma già registrato o con nastro vergine per la registrazione dei programmi televisivi, che si compreranno dappertutto come libri o riviste per essere inserite nel *teleplayer* o « lettore » e viste sul piccolo schermo; 2) i *video-registratori* o telecinema, cioè apparecchiature complete di minitelecamera, registratori di immagini e suoni, per la confezione privata o collettiva di programmi autonomi (da vedere sempre sul piccolo schermo o, nel caso delle cinette o cinecassette, con pellicola cinematografica sviluppabile in meno di un minuto, su un piccolo schermo cinematografico con proiettore incorporato); e 3) il *sistema misto* dei video-registratori con minicamera che abbiano però standardizzato le misure e il tipo di bobina, cioè capaci di impressionare una cassetta standard, con facilità quindi di uso e circolazione. Se si pensa che la difficoltà maggiore, costituita finora dalla lentezza della riproduzione delle copie, è già superata da nuove apparecchiature giapponesi e americane e che, in particolare, l'americana *Memorex*, avvalendosi del contatto termico, consente di effettuare in soli 23 secondi l'impressione di un nastro magnetico della durata di 30 minuti, sia per quanto riguarda il suono che l'immagine, ci si rende conto che ormai, dal punto di vista tecnologico, non esistono più difficoltà per la produzione generalizzata, non industriale, di film. L'unico ostacolo è ancora il prezzo: 250.000 lire per l'apparecchiatura Sony, (NSTC — sistema americano — cioè *Sony Colour Videocassette System*) per esempio; un milione o un milione e mezzo gli altri sistemi completi; ma ventimila dollari, cioè circa dodici milioni e mezzo, il *Telecine Sony* per la *cassettizzazione*, cioè l'inscatolamento o incartucciamento standard dei film girati in Super 8. Anche senza tener conto del fatto che questi prezzi sono suscettibili di velocissime erosioni concorrenziali tra i grandi oligopoli mondiali (i giapponesi e gli americani, prima di tutti), non ci si deve lasciare impressionare dal milione del video-registratore, quando già molti organismi operai, sindacali e partitici, spendono cifre analoghe per apparecchi riproduttori di materiale stampato. E neppure dai dodici, tredici milioni del sistema più suscettibile di diventare un moltiplicatore nella produzione e distribuzione alternativa (non bisogna sottovalutare tra l'altro, la controffensiva dell'industria di apparecchiature cinematografiche: con le *cinette*).

Certo, per i gruppi autonomi, i centri di inizlativa di base, i circoli periferici, i comitati operai o studenteschi, ogn sforzo economco e organizzativo è gravoso, e spesso intollerabile. Ma è qui che l'ipotesi di *servizi cinetelevisivi sociali su scala regionale* può soccorrere e non liquidare l'immaginazione creatrice popolare, con la fornitura di crediti, noleggi, apparecchiature, circuiti, in altre parole con l'infrastrutturazione necessaria allo sviluppo della forma audiovisiva della coscienza sociale, all'alfabetizzazione e scolarizzazione media e superiore in scrittura e pensierazione complessa.

Region per cui, la proposta — alla Regione emiliana per cominciare, e a tutte le regioni per finire — è molto semplice: la fondazione di organismi di ricerca, iniziativa, credito, produzione e distribuzione che possano assicurare al più presto possibile il funzionamento del *servizio sociale audiovisivo a disposizione di tutte le forme autonome di intervento culturale* che, dalle fabbriche o dalle scuole, dai quartieri e dalle campagne, vi faranno ricorso per registrare e documentare la vita e i conflitti di classe, e nello stesso tempo per intervenire con i nuovi strumenti di coscienziazione (cinetelegiornali, riviste per immagini, cinetelelibri, manuali audiovisivi, inchieste filmate, « saggi » politici e culturali con la nuova scrittura, pamphlets e opuscoli o manifesti visuali, cineteletracts o cinetelevolantini, narrazioni o videopoemi) nell'azione costruttiva di nuove « *potenze* democratiche opposte ai » *poteri* ideologici dominanti.

Sarà facile? Sarà difficile? Che fare prima, che fare dopo? Bisognerà comunque ficcare le mani nel pantano dell'esperienza. Gli spettatori, che finora si identificavano con le figure dello schermo ma non vi si riconoscevano e, solo estraniandosene e distanziandosene, cioè disidentificandosi, si riconoscevano *vedendo contro* il cinema o la televisione, oggi sanno, come si ripete in ogni occasione come questa, che « chiunque resti spettatore / oggi è un vile o un traditore » secondo

la formula fanoniana. Ma c'è di più, adesso: « non ci sono più mani pulite / nel fango della terra / e nel vuoto dei cervelli / non ci sono più innocenti / non ci sono più spettatori ... »
Soprattutto questo, *non ci sono più spettatori*... che partecipano, tutt'al più, o *partem capiunt*, cioè solo una « parte » prendono e non «*onnicipano*». Altrimenti, parafrasando il Goya profetico: « il sonno della Regione (*re-*, non *ragione*) genera mostri » ...

ATTUALITA'
E DOCUMENTAZIONE

I FATTI LE OPINIONI

PRETESTI

SCHEDE
I film
I libri

PARLATORIO

I FATTI LE OPINIONI

Qualità, ma quale?

La commissione per i premi ai lungometraggi italiani (e di coproduzione) previsti dalla legge n. 1213 per i film « di particolari qualità artistiche e culturali » (art. 9) ha assegnato i venti premi di 40 milioni l'uno per il 1968, terminando i propri lavori nel dicembre '70, ai seguenti film. Per il primo semestre: *Banditi a Milano* di Carlo Lizzani; *Come l'amore* di Enzo Muzii; *Il giorno della civetta* di Damiano Damiani; *Playtime* (Playtime - Tempo di divertimento) di Jacques Tati; *Sequestro di persona* di Gianfranco Mingozzi; *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini. Per il secondo semestre: *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi; *Galileo* di Liliana Cavani; *L'amante di Gramigna* di Carlo Lizzani; *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli; *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* di Ettore Scola; *Un certo giorno* di Ermanno Olmi; *Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri; *Vip, mio fratello superuomo* di Bruno Bozzetto; *Tre passi nel delirio* di Louis Malle, Roger Vadim, Federico Fellini; *Partner* di Bernardo Bertolucci; *Il gatto selvaggio* di Andrea Frezza; *I dannati della terra* di Valentino Orsini; *Giulietta e Romeo* di Franco Zeffirelli; *C'era una volta il West* di Sergio Leone. La commissione era formata da Mario Guidotti, presidente, critico cinematografico non in assidua attività di servizio ma di vasta esperienza; da Filippo M. De Sanctis, Vice presidente, critico cinematografico e sociologo, presidente della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, designato dal Ministero del Turismo e Spettacolo; dai professori Giuliano Bonfante, Marcello Conversi, Cesare Gnudi, designati dalla Accademia dei Lincei; da Filippo Sacchi scrittore e critico cinematografico, designato dal Sindacato Giornalisti Cinematografici; da Antonio Petrucci, critico e politico cinematografico, designato dal Sindacato Giornalisti Cinematografici.

Conosciamo e stimiamo personalmente alcuni dei componenti di questa commissione, e ad esempio sappiamo che il professor Gnudi, sovrintendente alle Gallerie e ai Monumenti di Bologna, è studioso e critico d'arte di grande cultura e sensibilità.

Qual è il problema, allora? La legge, ripetiamo, ha fissato tali « premi » — che non sono altro che una sovvenzione speciale dello Stato — per i film (venti in un anno, in due semestri, ma recuperabili) « di particolari qualità artistiche e culturali ». Almeno tre film del 1968 — *Teorema* di Pier Paolo Pasolini; *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene; *I visionari* di Maurizio Ponzi — non sono stati « premiati » e, quale che sia la personale valutazione di ciascun critico, non possono non essere considerati pienamente *dentro* le ragioni d'essere della legge; mentre almeno alcuni dei « premi » sono stati assegnati a film di sole e volute caratteristiche commerciali, non certo « artistiche e culturali ». C'è di più: a noi sembra evidente che, oltre alla parola, già inequivoca, lo spirito della legge, coi « premi », vuole assegnare riconoscimenti tangibili anche economicamente a film di qualità e nello stesso tempo di scarsi incassi. Questa potrebbe *non* essere intesa soltanto quale una nostra interpretazione personale e discutibile, se ci si prendesse il disturbo di studiare quelli che vanno sotto il nome di « lavori preparatorî » (i dibattiti parlamentari) e che sempre sono indispensabili — oltre che giuridicamente non solo ammessi, ma richiesti — per la corretta interpretazione di una norma. Tanto è vero che la legge n. 1213, quando fu emanata, volle innovare radicalmente, rispetto alle disposizioni precedentemente in vigore, le quali automaticamente o quasi assegnavano i « premi » ai film di maggior incasso. Inoltre lo stesso ministro per il Turismo e lo Spettacolo on. Matteotti, rispondendo alle proteste di forma clamorosa e non per questo di meno sacrosanta sostanza di Carmelo Bene, dicendosi com'è ovvio giuridicamente impossibilitato a contraddire o a sospendere le decisioni di una commissione che per legge è deliberante senza appelli, non ha mancato di auspicare una urgente modifica della legge n. 1213 (quante

sono le urgenti modifiche della legge numero 1213!), anche per sottolineare la necessità di considerare l'importanza del principio dell'*aiuto* economico a film con « qualità artistiche e culturali ».

Attualmente, tuttavia, se possono esserci perplessità di scelta che ciascuno risolve secondo personali criterî di critica, di sociologia e di coscienza fra un film di qualità e di successo commerciale contemporaneamente e un film di altrettanta qualità e di scarso successo, non sono comunque ammissibili dubbi fra film di *non*-qualità (e per di più di successo commerciale) e film di qualità (e semmai di scarso successo commerciale). Il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha intanto — e per la prima volta — raccolto i soci che esso stesso ha designato a far parte delle varie commissioni (lungometraggi, cortometraggi, eccetera) per coordinare una linea culturale il più possibile coerente e motivata.

Quanto è accaduto, infatti, in particolare proprio per la presenza di alcuni rispettabili critici cinematografici, non esitiamo a dichiarare essere clamoroso e ingiustificabile, a nostro avviso, sia sul piano critico che sul piano del rispetto della legge. Anni fa, un critico socio del Sindacato, componente di una commissione di « premi » per cortometraggi (l'ultima secondo le norme precedenti alla legge numero 1213) la quale aveva assegnato premi in alcuni casi assolutamente balordi, credette utile specie *per il futuro* dar conto dettagliato della propria esperienza non solo in relazione a quei titoli; e lo fece, anche se non attraverso il Sindacato, per l'opposizione ingiustificabile del Direttivo di allora presieduto, guarda caso, dallo stesso presidente di quella commissione.

« Bianco e Nero » offre ora le proprie pagine perché ciascun membro della commissione lungometraggi 1968 e di qualsiasi altra commissione passata o a venire possa rendere pubbliche quelle che egli ritiene essere le ragioni dei risultati cui si è pervenuti o cui si pervenga: ciò riteniamo sia — al di là delle polemiche e delle prese di posizione verbali o momentanee — doverosamente il minimo dei contributi di una rivista di dibattito culturale, e dall'altro il minimo degli impegni da assolvere da parte di chi ricopre un incarico pubblico di così elevato rilievo, innanzitutto in rispetto agli autori e all'opinione pubblica. Così come riteniamo opportuna la pubblicazione dei verbali delle riunioni e di tutte le votazioni. (SAM TERNO)

Macchie d'essai

Nel novembre scorso la società di distribuzione statale, l'Italnoleggio Cinematografico, diffondeva un comunicato a proposito della programmazione a Roma di un ciclo di quattro film polacchi da essa importati per la programmazione d'éssai: *Struktura krysztalu* (La struttura di cristallo) di Krzysztof Zanussi, *Ruchome piaski* (Sabbie mobili) di Wladislaw Slesicki, *Czerwone i Zlote* (Il rosso e l'oro) di Stanislaw Lenartowicz, *Gra* (Un fantastico gioco) di Jerzy Kawalerowicz.
« Indipendentemente dall'esistenza di un contratto di noleggio (che, pure, per chiamarsi contratto deve avere un peso da tener presente) — diceva fra l'altro il comunicato — esiste da parte di un "cinema d'art et d'éssai" un tipo di impegno morale verso il pubblico e verso il prodotto cinematografico scelto come opera culturale che non può essere improvvisamente dimenticato sulla base d'una frettolosa o attenta lettura dei borderaux [...]. L'aver affidato al cinema Salone Margherita di Roma quattro film polacchi, doveva significare almeno la proiezione di tutti e quattro i film. L'aver smesso la programmazione dopo aver proiettato soltanto due di quei film (lasciando così il programma sospeso, danneggiato, vilipeso) è un atto che a tutta prima appare inimmaginabile, ma che pure è accaduto. Ed è accaduto per responsabilità esclusiva della direzione del "cinema d'art et d'éssai". L'Italnoleggio denuncia a chiare note questa situazione: mentre essa si espone a rischi non indifferenti, senza purtuttavia raccogliere o tentare di raccogliere quei consensi che pure le sarebbe facile trovare, c'è chi nulla vuole rischiare perché queste iniziative si affermino e si diffondano, pur riscuotendo elogi e contributi statali ». Il comunicato contiene anche un'altra assai grave affermazione quando sottolinea: « Non è possibile continuare in una politica culturale quando proprio coloro che dovrebbero essere più sensibili, più aperti a questi tentativi, a questi orizzonti, si richiudono in se stessi dimenticando le ragioni che " prima " li portano a chiedere un impegno all'Italnoleggio, e " dopo " li costringono a pregare l'Italnoleggio di disimpegnarli; salvo, poi, riprendere il concerto di accuse al quale sono abituati ».

Nessuna reazione e nessuna precisa risposta — che noi si sappia — in seguito alle affermazioni qui riportate, che denunciano una situazione obiettivamente assai grave. D'altronde l'AIACE, da noi interpellata, ci ha dichiarato di non sentirsi chiamata direttamente in causa, ma che ogni responsabilità dell'accaduto era da riferirsi all'esercente del Salone Margherita, di cui l'AIACE è soltanto una sorta di « consulente ». In effetti, i « contratti » non valgono nulla?

Il programma polacco dell'Italnoleggio era discutibile. Ma resta il fatto di principio. E la situazione è indubbiamente assai spiacevole. Il cinema cosiddetto « difficile » troppe volte resta lontano dagli spettatori, anche se aumentano le formule di segnalazione e di divulgazione.

Molte volte si rimprovera all'Italnoleggio (il quale per altro vi è costretto da necessità economiche cui la legge — almeno finora — discutibilmente lo obbliga) di badare troppo al bilancio, puntando più sulle grosse produzioni che su un equilibrio *culturalmente* valido fra « guadagno » e film di qualità, italiani o stranieri che siano. Ma il problema è anche — e non secondariamente — quello dell'esercizio, finché qualcuno non scoprirà finalmente che i film si possono vedere anche senza telone bianco e macchina per proiezione. E l'esercizio o lo si *convince* — agendo semmai in negativo e in positivo, a seconda dei casi, su varie leve, non escluse quelle fiscali — o lo si svincola dalle ragioni del profitto e lo si dà allo Stato.

Spagna, Benalmádena e un altro Franco

Dal 1969 si celebra a Benalmádena (Costa del Sol) una « Semana del cine de autor »: una delle tante che vanno periodicamente a infoltire la guida internazionale degl'itinerari turistico-festivalieri e di cui quindi non metterebbe conto parlare, se non per segnalare un certo spirito di indipendenza che ha animato i suoi promotori fin dalla prima edizione e un più alacre impegno culturale di quello (non) riscontrabile nelle numerose manifestazioni analoghe — Barcellona, Valladolid, Gijon, Bilbao, Sitges e, last not least, la vetusta San Sebastiano — oggi esistenti in Spagna all'insegna del boom turistico e dei « treinta años de paz ».

Ma quest'anno anche sulla Semana — come su ogni altra manifestazione di vita in Spagna — si è proiettata l'ombra sinistra dell'imminente processo di Burgos, determinando un'atmosfera di tensione nella quale si rifletteva il clima infuocato dell'intero paese, e che è sfociata in una serie di episodi di autentica contestazione politica. Già alla vigilia di Benalmádena le manifestazioni antifranchiste avevano, come spesso già in passato, coinvolto uomini di cinema. Dopo la grande protesta operaia e studentesca del 3 novembre — che aveva fatto prospettare la concreta eventualità di un prossimo sciopero generale — c'erano stati arresti e incriminazioni a Bilbao, Siviglia, Valencia, Barcellona, Lerida, nelle Asturie. Il 4 novembre venivano arrestati a Madrid, durante una manifestazione notturna nella piazza di Atocha, Juan Antonio Bardem e lo sceneggiatore José Luis Egea. Per ottenerne il rilascio, 35 autori cinematografici si riunivano in assemblea e decidevano di occupare la sede della loro associazione (alle cui sorti presiede un colonnello), una compagnia di prosa francese minacciava di disertare il Festival del teatro in corso a Madrid, Carlos Saura rifiutava d'intervenire alla prima del suo *El jardín de las delicias*. Bardem ed Egea venivano poi rilasciati, ma sul regista di *Calle Mayor* pesano tuttora non si sa quanti procedimenti, appelli, ricorsi relativi ad altrettanti episodi d'insofferenza di cui si è reso protagonista in varie occasioni.

La « Semana » di Benalmádena (14-22 novembre) non poteva restare immune da quest'atmosfera di fermento. Dopo uno svolgimento abbastanza regolare del nutrito programma — 17 lungometraggi tra cui *Jagdszenen aus Niederbayern* di P. Fleischmann, *Wie ich ein Neger würde* di R. Gall, *Deep End* di J. Skolimowsky, *Buraikan* di M. Shinoda, *Gli indemoniati* di P. Avati, *Necropolis* di F. Brocani, una ventina di cortometraggi, quasi tutti spagnoli, una Informativa, una rassegna del film danese, un omaggio a Vincente Minnelli, una Retrospettiva del cinema muto americano — incidenti sono avvenuti negli ultimi due giorni, in sede di votazione dei premi finali. Gli spagnoli sono ancora attaccatissimi a questi residui di provincialismo dopolavoristico che sono graduatorie e « palmarès », li prendono sul serio, ci si accaniscono con un furore degno di causa migliore. Ma si può capirli: è una delle rare occasioni che gli si offrono di votare alcunché, di esprimere una propria opinione, di attuare un simulacro di democrazia. Inoltre — è il caso appunto di Benalmádena — cercano di trarre da queste manifestazioni di autonoma volontà risultati che siano in qualche modo un'indicazione politica. Ed ecco che un gruppo di critici per lo più castigliani hanno inteso dissociarsi dalla maggioranza, che riversava i suoi favori sul film di Fleischmann e su quello di Gall, per portare alla ribalta il film di un giovane connazionale, Ricardo Franco, già segnalatosi nel '69 con un cortometraggio e autore, quest'anno, di un *El desastre de Annual* girato in tutta indipendenza e con un risibile « budget », intriso di acri umori dissacratori e contestatari. Poiché la cosa non andava a genio agli organizzatori e a una parte degli assistenti — o li preoccupava —, fu decisa « ilico et immediate » la creazione di un premio non ufficiale che la « crítica joven y independiente » attribuì unanimemente al citato Franco. Questi poté quindi salire sul palco l'ultima sera, ritirare il suo premio e salutare l'assistenza — fieramente divisa in due partiti, i « moderati » e i « provocatori », non senza l'infiltrazione degli eterni motivi di rivalità regionalistica tra « meseteri » e catalani — alzando il braccio sinistro col pu-

gno chiuso, in atto di sfida dichiarata. Pandemonio in sala, intervento — previsto — della polizia, il giovane Franco tradotto in catene nel carcere di Malaga, la platea, riacquistata una provvisoria unanimità, costituirsi in assemblea permanente per ottenere la liberazione del regista. La mattina del 23, a festival ormai concluso, la polizia politica evacuava di forza la sala della Rassegna e denunziava una quindicina di giovani cineasti. Franco veniva scarcerato.

Non è detto che sia per esserci una III[a] « Semana del cine de autor » sulla Costa del Sol. Ma intanto la sua testimonianza — sia pure in modo confuso, rissoso e massimalistico — Benalmádena l'ha data, e ci è parso opportuno darne coscienziosamente atto. Di più in Spagna, fino a quando i Ricardo Franco verranno messi in galera e i Francisco Franco saranno al potere, non crediamo si possa fare. (CIN)

●

I festival di novembre: Chicago, Lipsia, Padova

Tra le ultime manifestazioni cinematografiche dell'annata segnaliamo brevemente il VI festival di Chicago (6-20 novembre), il XIII festival di Lipsia (21-28 novembre) e la XV[a] Rassegna di Padova (8-14 novembre). Il festival di Chicago è uno dei maggiori organizzati negli Stati Uniti per il prestigio acquisito in campo internazionale e per la varietà delle iniziative. Fondato e diretto da Michael J. Kutza jr., il festival attribuisce un valore molto secondario all'assegnazione di premi e targhe, cercando invece di svolgere una reale azione di promozione culturale e di educazione, soprattutto presso il pubblico dei giovani e degli studenti. Le numerose sezioni in cui si articola intendono da un lato « mostrare gli sviluppi dell'arte cinematografica nei vari paesi e negli Stati Uniti, contribuendo alla conoscenza degli stili e delle tendenze dei realizzatori » (preferendo quelli delle nuove generazioni), e dall'altro a sollecitare dibattiti, incontri e referendum tra registi, studiosi, critici e pubblico. A dare un'idea della quantità delle proposte e delle occasioni offerte dal festival è sufficiente l'elenco delle manifestazioni organizzate quest'anno, fin troppe se si pensa che esse si svolgono tutte nel breve giro di quindici giorni: la rassegna del lungometraggio (comprendente 16 opere); le giornate d'incontro e di confronto tra realizzatori e pubblico (dedicate una al direttore di fotografia James Wong Howe, una a Howard Hawks e una a George Stevens); la rassegna di opere di giovani registi americani e canadesi (« Directors' Forum »); l'omaggio all'attrice Carmen Miranda; la rassegna del cortometraggio (suddivisa nelle sezioni « Short Subject Films », « Entertainment », « Mindbending Films », Documentary Films », « Film Essays », « Short, Thinking Films »), la rassegna dei film per la gioventù (dove i ragazzi sono chiamati a giudicare i film prodotti per loro), la rassegna dei film realizzati dagli studenti, la rassegna di film in un minuto realizzati sul tema « La condizione dell'uomo », la rassegna dei film didattici ed la retrospettiva dedicata alla « scuola di Chicago » (con i film prodotti dalla Center Cinema Cooperative).

« Film da tutto il mondo per la pace nel mondo » è stato invece lo slogan del XIII festival internazionale del film documentario e del cortometraggio di Lipsia, comprendente opere prodotte per il cinema e per la televisione. Quella di Lipsia è la più importante manifestazione organizzata annualmente nella Repubblica Democratica Tedesca ed è promossa dal Ministero della Cultulra, dalla Deutsche Fernsehfunk e dall'associazione dei lavoratori del cinema e della televisione. Il carattere nettamente politicizzato della rassegna è segnalato anche dai criteri contenutistici con cui sono stati scelti i film, che dovevano ispirarsi alle seguenti tematiche: la lotta dell'umanità per la salvaguardia della pace e contro l'imperialismo; la difesa della dignità umana, le aspirazioni dei popoli alla libertà, all'indipendenza e alla felicità; la forza creatrice, il progresso scientifico, tecnico e sociale dell'umanità. Il regolamento specifica che « questi temi devono essere illustrati in maniera convincente dal punto di vista cinematografico ».
I film sono stati raggruppati secondo le consuete cinque categorie: a) documentari e cortometraggi per il cinema e la TV di durata non superiore ai 20'; b) documentari di mediometraggio; c) documentari di lungometraggio; d) film di volgarizzazione scientifica (che trattino dei rapporti tra società e natura); e) film di animazione. Anche in questo festival ai premi (le « colombe » d'oro e d'argento) sono legate delle somme di denaro varianti tra i tre e i due mila marchi. Nel corso della rassegna sono state organizzate delle manifestazioni particolari: una retrospettiva dedicata ai documentari dell'epoca di Lenin e al settantacinquesimo anniversario del cinema; una sezione informativa; un mercato del film e incontri tra produttori e cineasti di tutto il mondo.

A Padova si è poi svolta la XV[a] edizione della tradizionale Rassegna Internazionale del film scientifico didattico, organizzata quest'anno, in collaborazione con la Mostra di Venezia, dal nuovo Centro per la Cinematografia Scientifica istituito presso la Università patavina. Il programma, articolato in quattro sezioni (film di arte, musica ed

etnologia; film di scienze naturali: zoologia, biologia e agraria; film di medicina e chirurgia; film di chimica e ingegneria), ha raccolto ben 63 film da 19 Paesi. La formula rigorosamente specialistica di questa manifestazione le consente di assolvere a una rilevante funzione culturale, offrendo agli studiosi e ai ricercatori una insostituibile occasione di aggiornamento sui progressi e sulle tecniche di questo delicato e importante genere di produzione cinematografica al servizio della scienza e dell'insegnamento.

Al VI festival internazionale di Chicago sono stati presentati i seguenti film di lungometraggio: **Pecado mortal** di Miguel Faria jr. (Brasile), **Ovoce stromu rajskych jime / Le fruit du Paradis** di Vera Chytilova (Cecoslovacchia-Belgio), **Balladen om Carl-Henning** (t.l.: La ballata di Carl-Henning) di Lene e Sven Gronlyke (Danimarca), **Angående Lone** (t.l.: Riguardo a Lone) di Charlotte Strandgard e Franz Ernst (Danimarca), **Kanku** di Kantilal Rathod (India), **Tha Blaumlich Canal** (t.l.: Il grande scavo) di Ephraim Kishon (Israele), **La ragazza di latta** di Marcello Aliprandi (Italia), **Lisice** di Krsto Papić (Jugoslavia), **Vrane** (t.l.: Le cornacchie) di Gordan Mihic e Ljubisa Kozomara (Jugoslavia), **La muralla verde** di Armando Robles Godoy (Perù), **Czwerone i zlote** (t.l.: Rosso e oro) di Stanislaw Grochowiak (Polonia), **El bosque de encines** (t.l.: Il bosco di lecci) di Pedro Olea (Spagna), **Nj ljuger** (t.l.: Siete bugiardi) di Vilgot Sjöman (Svezia), **Magasiskola** (t.l.: Alta scuola **ovvero** I falchi) di István Gaál (Ungheria).

Nella sezione « Directors' Forum » sono stati presentati: **The Conspiracy Circus - Chicago 70** di Kerry Feltham (Canada), **More Than One** di Murray Markowitz (Canada), **Mississippi Summer** di William Bayer (U.S.A.), **Kemek** di Theodore Gershuny (U.S.A. e **Ciao, Federico!** di Gideon Bachman (Italia-U.S.A.).

I cortometraggi premiati sono stati: **The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins** di Les Blank (Hugo d'oro per la categoria « Documentary »); **Strat** e **Shotgun Joe** della Jason Films (Hugo d'argento per la categoria « Documentary »); **Fire Mountain** di Bert Van Bork (Hugo d'argento per la categoria « Cinematography »); **Oisin** del Dept. of Lands of Ireland di Dublino (Hugo d'oro per la categoria « Art in Film » e premio « Norman McLaren »); **Shut-Up... I'm Crying** di Robert Siegler (Hugo d'argento per la categoria « Entertainment »); **Sirene** dell'International Film Bureau di Chicago (Hugo d'argento per la categoria « Animation »); **Omega** della Pyramid Films (Hugo d'argento per la categoria « Experimental »); **The End of One** della Learning Corp. of America e Columbia Pictures (Hugo d'argento per la categoria « Essay »); **The Sixties** di Charles Braverman (Premio speciale della giuria).

La giuria internazionale della XVª Rassegna internazionale del film scientifico e didattico di Padova — composta da Sabino Samuele Acquaviva (presidente - Italia), Fernando Armati (Italia), Feliks Bolechowski (Polonia), Maurice Gomel (Francia), Loris Premuda (Italia), Gerald Harvey Thompson (Gran Bretagna) — ha assegnato i seguenti premi. **Iª sezione** « film di arte, di etnologia e di musica »: « bucranio d'argento » per la categoria « film di ricerca e documentazione scientifica » a **The Art of Claude Lorrain** di Dudley Shaw Ashton (Gran Bretagna), « per il modo essenziale con cui è impostata e condotta l'analisi, più in termini di ricerca che in termini critici »; « bucranio d'argento » per la categoria « film didattici per l'insegnamento » a **Le musicien et son clavier** di Raoul Rossi (Francia), « per la precisione didattica con la quale viene documentata l'evoluzione di uno strumento musicale, unita ad un eccellente impiego del linguaggio cinematografico »; « bucranio di bronzo », non assegnato. **IIª sezione** « film di scienze naturali e di biologia »: « bucranio d'argento » a **The Beginning of Life** di Tokio Asaka e Junichiro Takeda (Giappone), film in cui « gli stadi successivi — dalla cellula embrionale all'embrione — sono rivelati in un dettaglio drammatico attraverso riprese di superba microfotografia ed endoscopia »; « bucranio di bronzo » a **Frequenzen** (t.l.: Frequenze) di Richard Mostler (Repubblica Federale Tedesca), film in cui « il comportamento dei grilli di campo è presentato in dettaglio e l'eccellente tecnica microfotografica contribuisce alla migliore comprensione della produzione del suono ». **IIIª sezione** « film di chirurgia »: « bucranio d'argento », non assegnato; « bucranio di bronzo » per la categoria « film di ricerca e documentazione scientifica » a **Esame per mezzo della cinematografia veloce ed ultra veloce delle schisi palatine operate** di Achille Berbenni (Italia), e « bucranio di bronzo » per la categoria « film didattici per l'insegnamento », a **La sidoviectomia nell'artropatia emofilica. Nuovo indirizzo terapeutico ed efficiente. Schema di emostasi** di E. Storti, A. Traldi, E. Tosatti, P.G. Davoli (Italia), con la seguente comune motivazione: « Questi due film sono molto importanti dal punto di vista pratico, utili nell'insegnamento universitario, mostrando tecniche operative chirurgiche in pazienti con schisi palatine e artrosinovite emofilica ». **IIIª sezione** « film di medicina »: « bucranio d'argento » per la categoria « film di ricerca e documentazione scientifica » a **Intestinal Villi and Bacteria** (t.l.: Villi intestinali e batteri) di Tokio Asaka e Junichiro Takeda (Giappone), « film suggestivo e denso di contenuti scientifici, che illustra un problema importante di patologia intestinale sotto molteplici punti di vista »; « bucranio d'argento » per la categoria « film didattici per l'insegnamento » a **Cordial Break-down. Reanimation** (t.l.: Arresto cardiaco. Rianimazione) di Eberhard Fingado (Repubblica Federale Tedesca): « L'arresto cardiaco è un fenomeno di ovvia, vitale importanza. Il film ne chiarisce con espressiva lucidità ed eleganza gli aspetti diagnostici e terapeutici »; bucranio di bronzo » a **Allergyy-Under Microscope** (t.l.: Allergia - Sotto il microscopio) di Yone Kobayashi (Giappone): « L'allergia è uno dei capitoli più appassionanti e validi della medicina contemporanea. Ha ricevuto dal film una nitida e precisa esposizione soprattutto nell'ambito delle reazioni antigene-anticorpo ». **IVª sezione** « film di chimica, ingegneria, fisica »: « bucranio d'argento » per la categoria « film di ricerca e documentazione scientifica » a **Evolution des catalyseurs solides** (t.l.: Evoluzione dei catalizzatori solidi) del Service du Film de Recherche Scientifique (Francia), « film che utilizza con successo la tecnica cinematografica per presentare un interessante studio eseguito con il microscopio elettronico del comportamento dei catalizzatori solidi, e in particolare nel corso di reazioni solido-gas »; « bucranio d'argento » per la categoria « film didattici per l'insegnamento » a **La spectrométrie raman laser** (t.l.: La spettrometria Raman Laser) di Jean Farcy (Francia), « film che presenta con semplicità e chiarezza un'importante tecnica di studio di una materia il cui sviluppo è relativamente recente »; « bucranio di bronzo » non assegnato: « bucranio d'oro a **The Feast** (t.l.: La festa) di

Timothy Asch e Napoleon Chagnon (U.S.A.), per « una indagine rigorosamente scientifica assecondata da immagini e da una colonna sonora altrettanto vigorose ed essenziali, che dimostra come il linguaggio cinematografico usato con spirito scientifico sia valido per lo sviluppo di tutte le discipline moderne ». La Giuria infine ha assegnato la « targa d'argento » dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica per un film che impieghi una tecnica originale ed efficace per evidenziare un particolare fenomeno, a **Gli immunociti** di Anne de Boisleury (Svizzera) « per uso eccellente della microcinematografia e per aver svolto con eleganza e con rigore scientifico i disegni animati ».

●

Politica e ricerche espressive al Convegno di Laurana

A differenza dei festival, dove le esigenze del commercio e della divulgazione tendono sempre a limitare il lavoro culturale e a disperdere in mille direzioni l'interesse anche dello spettatore più attento, un importante ruolo di confronto e dibattito delle idee svolgono invece gli incontri di studio tra critici e cineasti, specie se organizzati a livello internazionale e su argomenti ben delimitati. Molto interessante è risultato infatti anche il convegno sul tema « Le ricerche espressive del cinema d'oggi », che ha riunito a Laurana, in Jugoslavia, nel novembre scorso, critici e cineasti italiani e jugoslavi.

Si trattava del quinto incontro del genere promosso dalla rivista letteraria in lingua italiana « La Battána » di Fiume. Il convegno è stato introdotto da una relazione del critico jugoslavo Petar Krelja e da una di Pio Baldelli (il quale non ha potuto essere presente essendogli stato arbitrariamente ritirato il passaporto in seguito al processo allora in corso a Milano per il « caso Pinelli »). Dalle relazioni, e dal dibattito che ne è seguito, è emersa una significativa diversità di vedute fra italiani e jugoslavi sul modo di intendere e realizzare concretamente il rapporto fra cinema e politica. Mentre un gruppo di critici italiani si è mostrato favorevole ad un cinema politico militante, direttamente coinvolto nella lotta di classe e nella propaganda ideologica, la maggioranza dei colleghi jugoslavi ha invece difeso un tipo di cinema in cui sulle istanze sociali e politiche prevalgano quelle artistiche e creative, e che sia quindi in grado di svolgere una seria « funzione politica antidogmatica ».

Questa diversità di orientamento ci sembra molto indicativa, se riportata ai rispettivi contesti politico-culturali in cui si trovano a lavorare i cineasti dei due Paesi. La Jugoslavia è stato il primo dei Paesi socialisti a rivendicare l'autonoma ricerca di una « via nazionale » svincolata dal modello sovietico. E non a caso proprio in Jugoslavia il cinema di questi ultimi anni si è conquistato un rilevante margine di libertà, facendosi portatore di istanze decisamente critiche verso le degenerazioni burocratiche e autoritarie del socialismo e rivalutando i diritti e i valori della ricerca individuale. La tendenza, comune a tutti gli stati socialisti, a programmare un cinema di partito e di propaganda ha cioè determinato una reazione positiva, favorevole ad originali esperienze creative, consentendo l'affermazione internazionale di registi ed opere che hanno dato prestigio alla cinematografia jugoslava. In Italia invece i cineasti di sinistra sono alle prese con problemi abbastanza diversi: la loro battaglia si svolge contro i pericoli della mercificazione e del disimpegno così diffusi nelle società consumistiche, all'interno di un sistema politico che tende a condizionare meno direttamente gli orientamenti ideologici degli autori. In un regime pluripartitico la reazione avviene quindi verso la ricerca di un cinema di opposizione che stimoli il dibattito delle idee affiancandosi alle lotte dei lavoratori e degli studenti, denunciando abusi e ingiustizie e cercando di accelerare il processo di democratizzazione dell'intero tessuto sociale. In questa ricerca di un cinema politico e politicizzato c'è indubbiamente il pericolo di sottovalutare i problemi creativi, di strumentalizzare volgarmente cinema e cineasti a interessi particolaristici e di fazione, che non risultano spesso più nobili di quelli mercantili; ed è frequente constatare in questi cosiddetti « film di guerriglia » un disprezzo per la forma che si traduce inevitabilmente anche in povertà e superficialità tematiche.

Ci sembra quindi che i temi e anche i disaccordi emersi a Laurana siano stati quanto mai opportuni, e possano servire ad accelerare il processo di chiarificazione e di verifica già da tempo in atto tra le forze più avanzate della cultura, dopo il declino dei troppo facili entusiasmi rivoluzionari e contestativi del 1968.

Nel corso del convegno di Laurana sono stati proiettati alcuni lungometraggi e film sperimentali italiani e jugoslavi, tra i quali *Lettera aperta a un giornale della sera* di Francesco Maselli, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri, *Corbari* di Valentino Orsini, *Biciklisti* t.l.: I ciclisti) di Puriša Djordjević, *Hranjenik* (t.l.: Il nutrito) di Vatroslav Mimica, *Lisice* (t.l.: Le manette) di Krsto Papić. Il convegno si è concluso con un dibattito presieduto da Riccardo Richard. Alla fine dei lavori è stata approvata a maggioranza una mozione che, esprimendo il rammarico per la mancata presenza di Pio Baldelli, auspica che in tutti i paesi del mondo sia assicurata la piena libertà d'opinione e di espressione. (BER)

●

Anche l'O.C.I.C. sulla via del rinnovamento?

La crisi dei festival e dei concorsi cinematografici — di cui abbiamo puntualmente registrato i sintomi mese per mese — ha fatto rimettere in discussione finalità e significato anche dei premi O.C.I.C., assegnati da giurie di cattolici nelle maggiori manifestazioni internazionali. Anche questa istituzione era passata negli anni più recenti attraverso polemiche ed episodi incresciosi (basti ricordare il caso del premio assegnato a Venezia a *Teorema*, con la « ritrattazione » che ne era seguita); e nel 1970 a Cannes e a Berlino le giurie dell'O.C.I.C. avevano rinunciato ad assegnare il premio. Nell'ultima assemblea dell'Ente, tenuta in novembre in Lussemburgo, la maggioranza dei delegati presenti ha contestato la funzione e l'esistenza stessa del premio, considerato anacronistico e incapace di svolgere una reale funzione promozionale. Non si è tuttavia arrivati all'abolizione, essendo stata ritenuta opportuna e anche necessaria una presenza degli organismi cattolici ufficiali alle manifestazioni; si è invece dato incarico al consiglio di nominare una commissione permanente che garantisca questa presenza (che potrà eventualmente tradursi ancora nell'assegnazione del premio, laddove ne sia richiesta dai responsabili dei vari festival). E' stato inoltre deciso di dare una nuova struttura anche al Gran Premio annuale, che dovrà essere destinato soprattutto alla promozione delle cinematografie del Terzo Mondo e di quelle opere che per le loro caratteristiche vengono solitamente escluse dai circuiti commerciali. L'anno venturo comunque il Gran Premio verrà ancora assegnato secondo i criteri tradizionali, che nella sedicesima edizione (1970) lo hanno fatto vincere al film italo-francese *L'invitata* di Vittorio De Seta. La giuria — composta da Richard Emele (Austria, presidente), Jean Bernard (Lussemburgo), Robert Bérubé (Canada), Piero Francescone (Italia), Elio Furtado De Amoral (Brasile), Leo Lunders (Belgio), America Penichet (Perù), Gina Préval (Cuba), Taddée Pronobis (Polonia), Michael Raj (India) — ha premiato il film di De Seta con la seguente motivazione: « Partendo da fatti diversi il film solleva, con una grande delicatezza di sentimenti, il problema della fedeltà coniugale. Una giovane donna attraverso una successione di episodi sfociati in un parallelismo di situazioni, giunge ad una maturità che la condurrà a meglio comprendere le imprescindibili esigenze del matrimonio ». La giuria inoltre, « constatata l'importanza considerevole attribuita da molte opere ai problemi dell'infanzia », ha sottolineato « le grandi qualità del film britannico *Kes* di Kennet Loach » manifestando la sua soddisfazione per la partecipazione al concorso di tre film provenienti dal Terzo Mondo. Oltre a *L'invitata* e a *Kes*, erano stati scelti per concorrere al premio altri dieci film, e cioè: *Ransalu* di Lester J. Peries (Ceylon), *L'enfant sauvage* di François Truffaut (Francia), *Hoa Binh* di Raoul Coutard (Francia), *Elise ou la vraie vie* di Michel Drach (Francia / Algeria), *Mukti* (t. l.: La liberazione) di N. Lakshminarayan (India), *La moglie più bella* di Damiano Damiani (Italia), *Mandabi / Le mandat* di Sembene Ousmane (Senegal / Francia), *Paúl utcai fiúk* (I ragazzi della via Paal) di Zoltán Fábri (Ungheria), *Hell in the Pacific* di John Boorman (U.S.A.), *The Subject Was Roses* di Ulu Grosbard (U. S. A.).

Cabecas

Una nuova decisione clamorosa e una ennesima balorda contraddizione della censura, la bocciatura in primo grado di *Der leone have sept cabecas* di Glauber Rocha. Non una contraddizione di una commissione rispetto a un'altra, di questa decisione di fronte ad altre, sia chiaro, questo ci interessa assai poco: ma una contraddizione e un non-senso del sistema di censura, dell'esistenza stessa della censura. Sulla quale, è ovvio, qui non ci dilunghiamo. Ci basta soltanto rammentare agli ignari a) che Glauber Rocha è uno degli autori più rigorosi, seri, coerenti del cinema di oggi, autore che non concede nulla alle mode di nessun genere e che segue sempre le proprie idee, la propria cultura; b) che ogni fotogramma di *Der leone* è assolutamente essenziale alla sostanza espressiva del film (SAM) TERNO)

Il Festival dei Popoli segna il passo

Il Festival dei Popoli di Firenze (XIª edizione, 14-20 dicembre) ha segnato il passo: non ha ancora assorbito, evidentemente, il rude colpo inflittogli dalla « contestazione » dell'anno prima, che aveva indotto il comitato organizzatore a sospendere la manifestazione pochi giorni dopo l'inizio (per poi riprenderla, semiclandestinamente e per semplice « onor di firma », alcune settimane dopo). Il rinnovamento dell'impostazione programmatica e delle strutture organizzative, annunziato appunto in quella occasione ma non potuto attuare a causa delle burrascose vicende su ricordate, andava appunto verificato in questa nuova edizione, partorita in ritardo e dopo laboriosa gestazione. Ma, a parte qualche modesto dettaglio, nulla è apparso innovato nell'impostazione e nella struttura organizzativa della manifestazione, la quale perciò non è sfuggita nean-

che stavolta alla rituale contestazione — platonica, peraltro — di alcuni organismi, quali l'ARCI, la Fils-CGIL, il Centro Studi del Consorzio toscano attività cinematografiche, che hanno denunziato il perdurante carattere « paternalistico, antidemocratico ed elitario » della gestione del Festival. Qualcosa, è indubbio, si è inceppato nel funzionamento di una rassegna che ha conosciuto momenti assai vitali: forse una crisi di sfiducia, forse una certa stanchezza, la constazione di una non sanata frattura tra le intenzione dei promotori e l'accoglienza dei destinatari, l'incapacità a trarre di questa constatazione le dovute conseguenze. Comunque, anche se in sordina, il Festival c'è stato, salvando sia pure « in extremis » la propria continuità annuale.
Tema della rassegna (e delle annesse « tavole rotonde »): « Frustrazione, aggressività e conflitti sociali nelle società industriali avanzate ». Tema specifico ma al tempo stesso assai ampio, e in qualche modo generico. A illustrarlo sono stati scelti due dozzine di film (assai meno che in passato: s'ignora se per un più rigoroso criterio selettivo o per una più svogliata adesione): sufficientemente esemplificativi, comunque, del tema dato, anche se non sempre brillanti per originalità o novità d'impostazione.
L'interesse maggiore del pubblico è andato ad alcune opere che, più o meno centrate sulla tematica proposta, o ai margini di essa, hanno offerto eloquenti testimonianze di determinate situazioni di malessere, le cui responsabilità vengono più o meno esplicitamente rimandate a particolari condizioni ambientali o sociali: da *Ipotesi di un omicidio* dell'italiano Gian Piero Calasso, una analisi socio-psicologica — fondata su un autentico fatto di cronaca — sulle motivazioni che spingono un giovane italiano a uccidere l'amante straniera, a *Incompiuto* dell'ungherese Judit Vas, sul problema dell'infanzia disadattata e sui modi di un possibile recupero; da *The Other Americans* dello statunitense Julian A. Krainin, sulle derelitte condizioni di vita dei sotto-occupati della regione mineraria del West Virginia, a *Braccia sì, uomini no* degli svizzeri Peter Amman e René Burri, sulla difficile situazione socio-ambientale degl'immigrati e lavoratori stranieri in un paese che sembra chiudersi in un egoistico fortilizio di xenofobia.
Le proiezioni dovevano andare di pari passo con le cinque tavole rotonde, cui hanno partecipato sociologhi, educatori, sindacalisti, studenti, operai, illustrarle e riceverne a loro volta illuminazioni e conforto critico-teorico. In realtà si è trattato, più che altro, di « convergenze parallele », poiché non sempre i due momenti hanno coinciso, attuando il desiderabile interscambio di esperienze e di osservazioni. Le cinque giornate, comunque, hanno avuto la seguente articolazione: « Genesi della frustrazione nella famiglia », relatore Luigi Meschieri; « Genesi della frustrazione nell'ambiente di lavoro », relatori, un « collettivo » di docenti universitari; « Canalizzazione e funzionalizzazione dell'aggressività nel contesto sociale », relatore Tullio Seppilli; « Esplosioni di aggressività individuali e collettive », relatori Tullio Seppilli e Francesco Alberoni; « I conflitti politico sociali ».

Questo l'elenco dei film proiettati: **Hitchcock on Griwerson**, di Douglas Moodie (Canada), **Prière de ne pas plier** di John Howe (Canada), **You Are on Indian Land** (Canada), **Dualismo eroi-demoni** (t.l., Germania occ.), **Erziebung zum Ungehorsam di Gerhardt Bott** (Germania occ.), **Politica: diabolicità dell'avversario** (t.l., Germania occ.), **Mujin rette di Gatsu Kanai** (Giappone), **La lotta contro la distruzione dell'ambiente** di Masami Watanabe (t.l., Giappone), **Negative** di Peter Medok (Gran Bretagna), **Giovani concittadini** (t.l.) di Arun Chaudhuri (India), **Ipotesi su un omicidio** di Gian Piero Calasso (Italia), **Un giorno con Dorothy Day** di Alfredo di Laura (Italia), **La lunga marcia** di Romano Scavolini (Italia), **Perché pagare per essere felici?** di Marco Ferraris (Italia), **Intatta e pura** (t.l.) di Hort Hansen (Svezia), **Braccia sì, uomini no** di Peter Amman e René Burri (Svizzera), **Hospital** di Wililam Brayne (USA), **Inside Outside Station 9** di John Marshall (USA), **Law and Order** di Frederick Wiseman (USA), **One Fourth of Humanity** di Edgar Snow (USA), **The Other Americans** di Julian A. Krainin (USA), **Shotgun Joe** (USA), **A Storm of Strangers** di Ben Maddow (USA), **Incompiuto** (t.l.) di Judit Vas (Ungheria).

GIUSEPPE TURRONI
FILM D'AUTORE, FILM DI CONSUMO, FILM DI POESIA

La querelle *non è recente, era nata probabilmente da un'affermazione di Pier Paolo Pasolini che attestava la realtà del suo « cinema di poesia » (e non « di prosa », come secondo lui sarebbe il novanta per cento del cinema oggi corrente, e non solo quello corrente: mettiamo pure il nome di tanti sperimentatori). Tuttavia tale* querelle *si è risolta in senso fin troppo piano, mediato: il mercato della cultura-consumo se ne è impadronito.*
Si sente dire « cinema di poesia » da chi non ha il benché minimo senso né del cinema né della poesia. E film che non hanno nessuno di quei requisiti sono definiti dalla critica consueta come film d'autore, film d'arte. Sta succedendo qualcosa. Lo sappiamo tutti, certo, ma è il caso di puntualizzare questo qualcosa. La divulgazione culturale punta sull'immagine, sulla fotografia, sul cinema e sulla televisione. Siamo in mezzo a questa temperie culturale ed è il caso di prendere coscientemente, moralmente atto del fenomeno. Tengo a sottolineare i termini di coscienza e di morale, perché altrimenti non capiremo più niente.
La divulgazione culturale dice: il cinema è arte, cultura e poesia, la fotografia è arte cultura e poesia; e lo afferma indiscriminatamente, giusto per « lanciare » qualche fenomeno (regista, film), giusto per reclamizzare un prodotto. In realtà la divulgazione fa quel che non dovrebbe fare. Quel che dovrebbe interessare a un pubblico consapevole non è tanto il mito di Fellini (come lavora, come cade in estasi creativa; e quante sono le mogli di Bergman; e chi è il nuovo attore lanciato da Visconti; e perché le mogli di Godard sono poco carine), quanto il significato, la lettura, del suo film. Ovviamente bisognerebbe cominciare dalla base: la scuola. Insegnare a leggere una fotografia, un fotogramma, una sequenza, un film. Come si fa a insegnare a leggere tutte queste cose? Bisognerebbe che gli insegnanti sapessero leggerle. Invece no. Invece parlano in termini poetici, liricizzanti dell'ultimo film di Fellini, e dicono magari cose giuste, magari molte corbellerie.
Sono comunque lontani dall'individuazione di un linguaggio, l'unica via per giungere a una conoscenza meditata, consapevole, del fatto espressivo. E' chiaro, no? Per leggere Leopardi bisogna conoscere la grammatica, la sintassi e la storia dell'arte. A questo ci arrivano tutti. Per leggere un film di Fellini, agli insegnanti, agli alunni, alle persone di media e di buona cultura generale, sembra che occorra molto meno: cultura letteraria, artistica, sociologia e magari qualcosa d'altro. Ma il linguaggio del cinema, no.
Donde gli equivoci, specie oggi, un momento in cui la civiltà visiva ha avuto — come era logico e storico — il sopravvento sulla cultura di stampo umanistico. La impreparazione di coloro che dovrebbero insegnare questo nuovo messaggio visivo è perlomeno catastrofica. Si diceva delle scuole. Si può dire della critica cinematografica su molti quotidiani italiani, critica che passa dalla esclamazione liricizzante e per parte sua ermetica con un frasario letterario e stereotipato che andava bene per la critica letteraria nostra degli anni trenta-quaranta, a un qualunquismo, a una indifferenza, a una ignoranza veramente degne di nota.
Naturalmente le riviste specializzate hanno una funzione di rottura, tutte, per

un verso o per un altro. Sono quelle che portano avanti il discorso della cultura, sono quelle che hanno aperto la strada alla comprensione dei migliori. Sono voci, non si dice sotterranee, ma comunque misconosciute: che lavorano molto, che decidono qualcosa, ma che la cultura divulgata non conosce, o finge di non conoscere (e il discorso è molto lungo, e del resto « Bianco e Nero », sul n. 9/10 del 1970, lo ha iniziato).

Si diceva: la divulgazione della civiltà visiva punta sulla esclamazione liricizzante, immaginifica. Così come la scuola punta, quando deve parlare di un vero autore di cinema, sui termini di una estetica crociana male assimilata, e comunque assimilata molto in ritardo: per Fellini, tutto un discorso sul fanciullino pascoliano, per Bergman molte pieghe dell'anima e brividi esistenziali e tremori subliminari, per Visconti tutto un frasario preso dalle buone riviste di cinema di vent'anni fà (lezione di Verga e via dicendo; mai che a qualcuno venga in mente di analizzare Visconti sotto il profilo di decadentismo post-dannunziano, su su fino alla estenuazione liberty *di un Guido da Verona...).*

E' già qualcosa, si dirà; certo, è meglio che niente. Sicuramente a qualcuno verrà voglia di prendere in mano un buon libro di cinema di un buon autore e leggere una rivista di cinema che sappia esprimere più storicamente, più criticamente questi concetti (in parte veri, in parte espressi con linguaggio stereotipato, e quindi falsi già in partenza, in nuce*). E' vero tutto; però il costume culturale che deriva sempre dalla nostra vecchia educazione umanistica, punta troppo vistosamente, troppo « culturalmente » sulla poeticità assoluta di timbro crociano, punta sulla poesia quando la nostra società — adesso in fase di cambiamento se non di rivoluzione: l'Italia oggi è tra i paesi più « rivoluzionari » del mondo, nel senso di una tensione che bolle, di mutamenti che vogliono manifestarsi, di proteste che vogliono farsi voci, grido e realtà — non ha bisogno tanto di poesia, quanto più semplicemente e crudamente di verità, di documenti, di prove, di realtà insomma.*

Cosa ci importa che i nostri « canali » culturali divulghino l'amore per la fotografia, quando i fotografi che questi canali presentano sono del tipo Blow-up, *cioè la caricatura del fotografo, il non-fotografo, il non impegno del fotografo? E cosa ci interessa, appunto, che si parli di Bergman o di Fellini quando poi Godard, Garrel e tanti altri sono dimenticati? E dimenticati per ragioni fin troppo chiare, almeno a noi?*

La lettura dell'immagine parte dunque da presupposti culturali-storici sbagliati. E quindi il suo impegno, anche quando è veramente tale, resterà pur sempre parziale, laterale se non marginale.

C'è da aggiungere un fatto che può essere illuminante per il discorso che vogliamo fare qui. Accanto alla cultura crociana-esclamativa, gli stessi artisti (qualche artista di casa nostra) inseguono una realtà espressiva, il più delle volte, di questa temperie culturale. Esempio. E' stato Pasolini a fare la distinzione film di poesia, film di consumo. Eppure Pasolini conosce bene la storia del cinema, conosce bene Dreyer ma sa che il cinema di poesia non è stato fatto solo da Dreyer, da Chaplin e da quei pochissimi altri registi veramente creatori. Sa che la poesia non è nei moduli, nei modi, ma nei risultati. Così, penso che sia d'accordo se affermiamo che a veder nostro è più « di poesia » Ombre rosse *che non* Porcile, *che c'è più* vis comica *veramente poetica in* Lo sport preferito dell'uomo *(Hawks) che non in* La terra vista dalla luna *(Pasolini; film tra i più felici del grande regista anche se senza dubbio viziato da richiami troppo vistosi all'opera di Chaplin). C'è più poesia, certamente, in* La contessa di Hong Kong *(Chaplin) che non in* Made in Usa *(Godard), anche se quest'ultimo è un film dai modi infinitamente più moderni, dal linguaggio infinitamente più risentito, attuale. Notate che quando si dice « poesia » si deve dire vita, realtà, dialogo, politica e storia.*

E' questo che a veder nostro non fa la cultura divulgativa, la quale resta vincolata a un frasario vecchio, e quindi a una apertura rotta, incerta, diaframmata: noi parliamo con le nostre parole e con le nostre frasi, se queste sono non chiare

il nostro discorso non è chiaro, la nostra politica culturale è incerta (non si dice ambigua: questo è tutto un altro discorso).

Dunque molti uomini di vera cultura, come Pasolini, favoriscono indirettamente questo attrito tra divulgazione e creazione. Pasolini a me personalmente fa venire in mente (e non solo in questo, certo) D'Annunzio, quando credeva alla realtà espressiva del cinema solo perché sotto le immagini infantili e balbettanti del film di un tempo c'erano le sue didascalie cariche di cultura, di « poesia » e, anche, di ciarpame letterario e di vani femminili orpelli estetizzanti. Senza offendere nessuno, la poesia bisogna metterla fuori, e poi stare zitti, aspettare che se ne accorgano gli altri. Fare come Manzoni, come Proust e come Flaubert: molto zitti, parlare poco e agire molto.

Se nelle scuole le professoresse di belle lettere invece di dire che nel film di questo o quest'altro « c'è tanta poesia » insegnassero a leggere una sequenza e un'intera opera cinematografica, farebbero molto bene alla società che contribuiscono a formare e ad educare. Invece così lasciano i giovani nel sogno, nell'irrazionale, nella favola: Alice nel paese del cinema, molti mostri, molti misteri e tanti simboli. Questo procede a simboli. Questo è difficile da capire. Quest'altro poi è un genio.

Storie. Non devono esistere né fanciullini in delirio e in deliquio davanti al singhiozzo di un bell'uccellino, né geni che fanno film senza sapere cosa fanno, né, tantomeno, registi che, intervistati, non sanno dire cosa hanno voluto dire, limitandosi ad atroci ghigni e a sorrisi misteriosi, come quelli dei personaggi liquescenti e vani della narrativa liberty anglosassone. Questo è mistero irrazionale. La realtà è ben altra cosa; è libertà e chiarezza (oppure ambiguità nella libertà e nella chiarezza). Insomma, si arriva al punto che nelle scuole si parla di Fellini ma non di Rossellini. E' proprio il colmo. Rossellini ha inventato tutto il nostro cinema dal 1945 in avanti, ha inventato ora un cinema morale, un cinema-guida, un cinema di esempio chiarissimo nella didattica, nella politica e nell'arte; eppure nei nostri istituti formativi egli non è citato che raramente. Perché? Chiaro. La nostra vecchia cultura (falsamente) umanistica. La quale dice: meglio D'Annunzio oggi che un Rossellini domani.

Secondo noi il problema deve essere impostato più semplicemente, più addentro nella storia del cinema e quindi nella storia della formazione visiva di mezzo secolo e passa di umanità.

Se si punta solo sulla poesia e sulla poeticità, si combinano tanti pasticci. Per esempio, il caso Lelouch di tre-quattro anni fa è stato tipico, anche se meschinello (mi piange il cuore dover fare il nome di Lelouch accanto a quello di Pasolini: sarebbe come dire uno scrittore mediocre, tale solo di nome, e poi subito dopo Carlo Emilio Gadda). Un uomo, una donna sembrò — non a « Bianco e Nero », a firma di Fernaldo Di Giammatteo — un film tanto bello, tanto carico di poesia, tanto ricco di vero sentimento umano. Les choses de la vie, les choses de l'amour, les choses de la mort: Lelouch sapeva il fatto suo, ma se la critica strutturalista, allora, avesse provato a smontare pezzo per pezzo (non era certo difficile) questo film carino, ben congegnato ma che stava su appena per miracolo e i cui pezzi erano uniti con la colla e non con le borchie d'acciaio, sarebbe incorsa nello sprezzo della cultura cinematografica ufficiale. In realtà in quel momento i metodi linguistici della « nouvelle vague » francese erano in pericolo, quel cinema non andava, i migliori registi stavano pensando già al domani, e Lelouch, furbetto, aveva pensato di addomesticare nel dolce calore di un carosello televisivo una storia di sempre, eterna quanto lui e quanto lei, una storia molto umana, molto vera e molto sensibile. Insomma un trionfo. Lacrime lacrime. Non più il cinema popolare (Sepolta viva) ma il cinema per un pubblico neo-borghese cresciuto nella civiltà del benessere, in scatola e televisiva. Il fenomeno si ripeterà per Petri (Indagine su un cittadino al disopra di ogni sospetto) ed è per fortuna naturale che le riviste serie, dell'una o dell'altra parte, si trovino una volta tanto d'accordo nel giudicare questo film non completo, non chiaro nella esposizione critica e

dunque nel linguaggio. Ma chi sa oggi leggere un film? Noi delle riviste? Noi critici di cinema? Non sempre. Di conseguenza è giustificabile che chi ha studiato belle lettere e non ha mai letto un libro di cinema ma solo critiche di cinema sui rotocalchi o interviste con registi su settimanali, abbia una conoscenza molto epidermica su come si debba leggere un film o una fotografia o uno spettacolo televisivo.
Sul tema della « bella fotografia » (che bella fotografia in quel film; io di Pasolini capisco ben poco, ma nei suoi film ci sono sempre belle fotografie e bei costumi; una fotografia come un quadro; pare Giotto, pare Velasquez, pare Piero della Francesca) si dovrà tornare in un secondo tempo: è la base per un discorso critico sulla lettura dell'immagine, oggi. Resta da dire questo, proprio come punto di partenza: i veri creatori di cinema non hanno mai « belle » immagini nei loro film, la loro fotografia è spoglia, classica ed essenziale come le loro idee: Godard è lineare come Rossellini, Truffaut come Hawks, Minnelli come Renoir, Ford come Walsh e via dicendo. Sono autori che hanno raggiunto spesso alti risultati poetici ed espressivi. Hanno fatto della poesia perché non sapevano di farla, perché volevano dire quelle cose in quella determinata maniera. Il filtro intellettualistico oggi può uccidere la carica di poesia, cioè di verità.
Chaplin racconta i casi vecchissimi della Contessa di Hong Kong con un linguaggio di una purezza eccezionale, di una verità esistenziale. Ci crede. Fa della poesia perché crede nella sua realtà storica, umana, esistenziale. Senza questa fede nessuno può fare niente di buono. Oppure può al massimo lanciare vuote teorie, astratte e intellettuali, che possono servire alla moda di una stagione ma che non riempiono il panorama delle nostre necessità storiche.
La « bella fotografia » di Uomini contro di Rosi non ci dice certo niente di critico sulla guerra e ovviamente Rosi ha voluto quella fotografia (con le nebbioline, eccetera) perché non aveva idee assolutamente realistiche su quel che voleva dire. Ben diversa la fotografia di Milestone e di Kubrick. Del resto anche lo « stile » di Hemingway nelle sue pagine sulla nostra guerra è ambiguo, di quella ambiguità non inventiva, non creativa, ma legata ai suoi risentimenti egoistici, anzi egotici; è una guerra filtrata dal suo cerebralismo, dal suo intellettualismo di fondo, dal suo estetismo: dal suo mito. E' una guerra falsa. Non così si può dire delle pagine sulla guerra mondiale di Comisso: individuali, ma giuste, chiare, schiette nella loro purezza di racconto. Anche se poi Comisso non ha idee politiche in merito ma solo una grande carica umana che scuote tutto, rende viva persino la morte, umanizza il paesaggio desolato, lo rende fraterno, accettabile.
La fotografia traduce valori iconici che l'estetismo di fondo può travolgere in veri e propri reati mistificatori. Il linguaggio filmico sottolinea questa deformazione di valori, e lo spettatore subisce senza rendersene conto, accetta quel che non vorrebbe accettare. Basti vedere cosa ha fatto Jacopetti con l'Africa, Petri con un paranoico (che però è simpatico, perché è un bell'uomo e perché fa ridere e perché anche noi, tutto sommato...), cosa fa Lelouch con le storie alla Peverelli, cosa fa Brass coi colori della pubblicità e della cartellonistica e coi fumetti, cosa fa Visconti col teatro; e invece, per contro, si veda la purezza morale di un Truffaut, la sua necessità di essere nel cinema, il suo modo di raccontare spoglio, essenziale, pulito, che tanto ha amato Rossellini e Hitchcock; si veda Chabrol che pareva un furbo ed ora è diventato un gran onest'uomo, coi suoi racconti classici, di tragedia borghese, che rispetta tutto, tradizione e suspense, e ci dà della vera poesia, cioè della vera umanità colta nel suo attimo di tragedia, di verità nella storia. Si veda l'isolamento di Godard, la sua lezione di protesta, per quel che riguarda un cinema soltanto politico, rivoluzionario, post-brechtiano. Si veda Polanski: altro che regista « borghese », un regista invece della convulsione borghese, della sua mancanza di ideali sia umani sia religiosi. Si veda questo e altro. Il tema non è difficile: è enorme. Cinquanta anni di cinema sono come secoli di letteratura, di pittura, e di musica.
Ci avvediamo ora di non saper leggere un film. Non ce l'ha insegnato nessuno. Qualcosa si muove, ma troppo lentamente, o troppo velocemente. La colpa non

è certo nostra. E' di chi « amministra » e governa la cultura. Secondo i suoi scopi e i suoi fini. Solo che noi senza avvedercene conduciamo quel giuoco leggermente, e con passione. Errore. Dobbiamo reagire a quel giuoco.

Ecco: le distinzioni tra film di consumo, e film di autore o di poesia, possono essere equivoche, possono facilitare la reazione, l'incultura. Tra i film così detti — dalla cultura neo-snobistica — di consumo, potremmo citare decine e decine di titoli degni di un forte avallo poetico. D'altra parte la storia dell'arte non è fatta in gran parte che di « prodotti » di consumo. Goldoni doveva divertire il suo pubblico, anzi doveva rispettare tempi di stesura e via dicendo, faceva del consumo e faceva della poesia. Shakespeare, idem. Poi ovviamente c'è il caso contrario: Pirandello, Brecht e via dicendo.

E ancora, quello che era ieri film d'autore — cioè film destinato a una certa élite culturale — oggi è fatto divulgativo e di costume, fatto corrente. Almeno sotto certi aspetti. Buñuel è stata ignorato anni e anni, persino dalla critica (si parlava di « retroguardia » per lui quando Buñuel aveva già diretto Los olvidados). Poi un film fortunato, Belle de jour, l'ha « lanciato ». E' stato però un breve lancio. I film fatti dopo richiamano quel certo pubblico solo perché gli slogans dicono: più morbosa di Belle de jour, più diabolica di Severine e via di questo passo. Buñuel resta pur sempre un isolato, caro a una certa élite, quella vera, però, quella che conta. Il resto è stato moda. Quel film premiato a Venezia piacque non certo perché aveva avuto il leone d'oro ma perché era arrivato nel momento giusto, accumulava tesori di anomalie sessuali in un periodo in cui il boom della pornografia poteva sembrare un fatto rivoluzionario (poi è chiaro che è stato un fatto di reazione, per addormentare le coscienze dei giovani e dei meno giovani, come il mito del benessere, dell'auto, dell'abbigliamento ultima moda, del terzo quarto dodicesimo sesso, ecc. ecc.).

Si potrebbe persino ribaltare la questione lanciata dal neo-snobismo culturale e dire: film d'autore, cioè film di poesia, è stato sempre quel cinema classico, che non ha avuto bisogno di lanci, di cambiamenti di mode, di stagioni culturali o pseudo-culturali. Ombre rosse ha rappresentato sempre un cinema libero, un cinema immediato, eppure un cinema nato dalla vera ambiguità della vera poesia. I film di Chaplin, anche le prime comiche, hanno avuto questa libertà, questa necessità della autentica poesia sortita da una necessaria personalità di autore senza costrizioni e senza imposizioni « culturali » o politiche. Film di autore, film di poesia, è il film della realtà individuale diventata verità espressiva in una determinata condizione storica che ne viene improntata dopo avere stabilito la necessità di quella creazione.

Si dirà: la poesia in letteratura ha bisogno di altre strutture, di diversi linguaggi, non certo oggi immediati e chiari. Linguaggi ambigui, linguaggi riflessi nel linguaggio e per il linguaggio. Ma anche il cinema ha adesso questa struttura; basti pensare a Truffaut, uno dei registi più inventivi del cinema di tutti i tempi, eppure, all'apparenza, un regista corretto, di pura sembianza artigianale (tanto è vero che fa pazzie per Hitchcock e ha scritto su di lui, come si sa, un libro di oltre 400 pagine). Forse che la poesia sull'amore e di amore de La sirène du Mississippi non fa parte di quella ambiguità, di quella ambivalenza del linguaggio filmico scaturito dalle teorie sul cinema di giovani cineasti francesi che hanno cercato di cambiare molte cose proprio partendo da quelle apparentemente meno modificabili — cioè il cinema americano di fattura commerciale e la lezione « didattica » di Rossellini e il verismo in fondo un po' anteguerra del maestro del cinema francese, Jean Renoir?

Bisogna aggiungere, inoltre, che i linguaggi, i modi, moduli e segni oggi si rinnovano con una rapidità incredibile. Se si pensa che subito dopo la seconda guerra mondiale quel metodo di ripresa che mostrava il primo piano e in fondo gli altri personaggi del dramma, con un nitore uguale, aveva tardato anni e anni prima di arrivare alla divulgazione, cioè al « mid-cult » (da Wyler insomma a Tessari...), e se si pensa, per contro, a quel ruotare odierno, folle, della cinepresa, allo « zoomare » terribile e davvero « kitsch », si avrà una riprova, proprio sul piano

tecnico, della enorme categoria di valori stilistici che aspetta di essere analizzata dagli studiosi i quali dovranno poi trasmetterla a chi ha il dovere e l'incarico di divulgare la cultura cinematografica (nelle scuole, sulla stampa).
Per contro, si potrà avere una certa rielaborazione di vecchi metodi tecnici e formali di lavoro, di antichi segni. Basta vedere il recupero del cinema muto, proprio ad opera dei registi inventivi, o anche il recupero del « kitsch », come provocazione nel gran mare del (finto) buon gusto neo-borghese che ci annega quotidianamente. Insomma, fare come Leonardi in Quando l'inconscio si ribella, *cioè tutte quelle sovrimpressioni di donne nude, veramente grossolane, può (è?) essere una prova di un antico formalismo, ma anche la volontà di fare qualcosa di diverso, proprio sul piano del linguaggio, cioè della comunicazione e della provocazione. Se guardiamo quei fotogrammi di Leonardi non possiamo non ricordare quelle brutte foto (si chiamavano « Ondina », « Monna Lisa », « In corsa sulla spiaggia », « Silfide ») che le riviste dilettantistiche fotograf del '48 e su di lì pubblicavano spesso e volentieri: e allora erano « originali », e allora incorrevano persino nei visti della censura e davano ai loro autori la patente di Baudelaire dell'obbiettivo fotografico! e allora gli intenditori ed i critici dicevano di esse: frutto di una autentica vocazione poetica, di una felice libertà espressiva!*
Il fatto molto probabilmente è che da noi è sempre mancata una vera cultura visiva, fotografica e cinematografica.
Di conseguenza l'opera è stata vista sempre sotto il lato paternalistico della cultura arte poesia, con ovviamente la C, *la* A *e la* P *maiuscole. Un « soggetto » un po' nuovo, un linguaggio apparentemente un po' nuovo o addirittura rivoluzionario, o ribelle comunque, hanno sempre, per questa cultura — ora divulgata negli strati nuovi di una società venuta dall'industrializzazione — rappresentato una valida garanzia per definire d'arte, d'autore o di poesia uno spettacolo cinematografico.*
Si capisce dunque perché, per questa cuitura, Petri sia ad esempio più importante di Rossellini.

Schede

I FILM

Film usciti a Roma (dal 1° novembre al 31 dicembre)

Al soldo di tutte le bandiere - v. **You Can't Win 'Em All**

Angeli senza paradiso - **r.:** Ettore M. Fizzarotti - **asr.:** Adolfo Dragone - **s.:** Sergio Bonotti da Walter Reisch - **sc.:** Gianni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Mario Capriotti - **scg.:** Carlo Leva - **c.:** C. Leva - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino e motivi di Franz Schubert (Ave Maria, Serenata, ecc.) - **fo.:** Giulio Tagliacozzo - **int.:** Al Bano (Franz Schubert), Romina Power (Anna Rostkov), Agostina Nelli (Marta), Cinzia De Carolis (Irina Rostkov), Wolf Fischer (il barone Ludwig), Paul Muller (Hermann Fux), Caterina Boratto (la principessa Vorokin), Gerard Herter (il conte Rostkov), Emma Baron (la madre di Marta), Franco Fantasia (Bauer), Antonio Marsina (l'amico di Franz), Franco Carrisi (Carl, altro amico di Franz), Edoardo Toniolo (l'usuraio), Consalvo Dell'Arti (il direttore della scuola), Renato Malavasi, Claudio Trionfi, Gino Marturano - **p.:** Sergio Bonotti per Mondial TE.FI. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus - **dr.:** 91'.

Armata degli eroi, L' - v. **Armée des ombres, L'**

Armée des ombres, L' / L'armata degli eroi - **r.:** Jean Pierre Melville - **asr.:** Georges Pellegrin, Jean François Adam - **s.:** dal romanzo di Joseph Kessel - **sc.:** J.P. Melville - **f.** (Eastmancolor): Pierre Lhomme - **om.:** Philippe Brun - **scg.:** Théobald Meurisse - **c.:** Colette Baudot - **mo.:** Françoise Bonnot-Verneuil - **m.:** Eric De Marsan - **int.:** Lino Ventura (Philippe Gerbier), Simone Signoret (Mathilde), Paul Meurisse (Luc Jardie, il capo), Jean Pierre Cassel (Jean-François), Christian Barbier (Guillaume, « Le Bison »), Claude Mann (« Le Masque »), Paul Crauchet (Felix), Serge Reggiani (il barbiere), André Dewavrin (il colonnello Pasry), Alain Libolt, Jean Marie Robain, Alain Mottet, Colin Mann, Michel Fretault, P. Donnat - **p.:** Jacques Dorfmann per Les Films Corona, Paris/Fono Roma, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 107'.

Il meccanismo scatta e si articola con grande precisione, e nello stesso tempo la meccanica è nobilitata — ammesso che la buona meccanica non sia nobile già di per sé — con le idee e con la sensibilità umana. Pur essendo stato privato, nella edizione italiana, a quel che si è letto, di molti minuti di immagini — per motivi mediocremente commerciali (ma non ci sono delle norme che lo impediscono, se non bastano i contratti?); gli stessi motivi che hanno alterato e imbottito di retorica il bel titolo originale —, il film rimane ricco di scansione ritmica e psicologica. Mai celebrativo e retorico, nel rievocare un episodio della lotta contro i tedeschi, in Francia, il film ridà nelle immagini la stessa genuinità vera e cruda, lo stesso mistero nascosto e sottile, quotidiano, insignificante ma fondamentale degli anni e della vita della Resistenza. Una tessitura fine e precisa di sensazioni e di relazioni passa, così, dalla realtà alla pellicola di Melville, e nei momenti più felici è un filo bressoniano di dialoghi scarni, di gesti, di occhiate, di primi piani, di grande fede nella intelligenza e nella libertà. (G.G.)

Beato tra le donne - v. **Homme orchestre, L'**

Bloody Mama (Il clan dei Barker) - **r.:** Roger Corman - **s.:** Robert Thom, Don Peters - **sc.:** Robert Thom - **f.** (Pathecolor): John Alonzo - **mo.:** Eve Newman - **m.:** Don Randi - **int.:** Shelley Winters (Kate Barker), Pat Hingle (Sam Prendlebury), Don Stroud (Herman Barker), Diane Varsi (Mona Gibson), Bruce Dern (Kevin Dirkman), Clint Kimbrough (Arthur Barker), Robert De Niro (Lloyd Barker), Robert Walden (Fred Barker), Alex Nicol, Michael Fox - **p.:** Roger Corman per la American International Picture - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Italian International Films - **dr.:** 99'.

« Ma » Barker, la madre sanguinaria di quattro figli, ciascuno diverso dall'altro per specifica manifestazione di follia, delinquenza, debolezza, ma accomunati tutti — madre e figli — da una violenza feroce e cinica. Il film parte — con una didascalia — da una premessa storica cioè da sbandamenti della guerra civile americana che non si sono mai sanati, dopo il 1865, creando psicologie, uomini, famiglie disadattati e completamente estranei alla società. Il colpo di grazia a questa situazione fu dato dalla crisi del '29, la crisi che offrì anche materia alla letteratura di Steinbeck, Faulkner, Caldwell — ancora citati dal film —, e che portò quindi al punto di rottura i rapporti già difficili fra l'America ricca e di copertina e quella dei disperati troppo spesso forzosamente in secondo piano. Siamo appunto negli anni di questa crisi, per seguire la spaventevole « escalation » dei Barker, le loro violenze sempre più fredde, le loro crisi isteriche sempre più frequenti, rapine, furti, omicidi, fino alla sparatoria finale di fronte alla polizia che soltanto per una delle solite tipiche « disattenzioni » banali dei gangsters si accorge della loro presenza, circonda in gran forze la casa in cui abitano, intima inutilmente la resa e poi assale a mitraglia e alla fine non può non uccidere tutti. Roger Corman — qui al suo film più maturo, dopo anni di solido mestiere fra Poe e i « vampiri » — manda avanti il racconto con una durezza di stile che si accorda perfettamente con quella delle avventure. Nessun alone romantico, nessuna Bonnie e nessun Clyde, né « sfocature » della fotografia o « rallentamenti » o bei colori tra i fiori. Il suo discorso è perfino centrato con pietà forse sui protagonisti, certamente sulle condizioni sociali in cui essi vivono e di cui in qualche modo sono frutto. Il riferimento alla frattura fra America ricca e America povera è costante, l'accusa alla drammatica colpevolezza di tali condizioni è indiretta ma non meno precisa. In fondo i Barker sono simbolo e somma di tutti i peggiori mali storici del loro paese: sono sudisti (anche sessant'anni dopo la fine della guerra civile), considerano un bene l'assassinio di Lincoln e un eroe l'omicida, sono alcoolizzati, drogati, sessualmente malati e deviati, magnificano la violenza e l'irriflessione, se fossero vissuti altri trent'anni sarebbero certamente stati dalla parte di coloro che hanno ucciso i Kennedy e gli abitanti di My Lay e peggio ancora. Sono un campionario dell'aspetto negativo dell'America. Nel film c'è la « gara » dei Barker con Dillinger (« siamo più famosi noi o lui? »); ma quel che è più significativo, in quella violenza, è che nella violenza di ieri c'è la violenza di oggi, come sottolinea anche Non si uccidono così anche i cavalli?*; i giorni di oggi sono simili a quelli di ieri non soltanto nella moda femminile, dice il personaggio di Jane Fonda in quel film, personaggio vuoto di disperazione e di tristezza. Ne* Il clan dei Barker *appare anche la figura di una prostituta, che quasi diventa la ragazza di uno dei figli (ed è interpretata da una straordinaria Diane Varsi, più brava anche di Shelley Winters che non fa a meno di un po' di — inevitabile? — istrionismo): la ragazza è la sola a salvarsi dalla strage finale, ma Corman evidentemente non spera che il figlio che ella porta in grembo abbia molte probabilità di trovare, da adulto, un paese più equilibrato e sereno di quello degli anni trenta.* (G.G.)

●

Boys in the Band, The (Festa per il compleanno del caro amico Harold) - **r.:** William Friedkin - **asr.:** William C. Gerrity - **s.:** dalla commedia di Mart Crowley - **sc.:** Mart Crowley - **f.** (Technicolor): Arthur J. Ornitz - **scg.:** John Robert Lloyd - **arr.:** Phil Smith - **mo.:** Carl Lerner, Jerry Greenberg - **ca.:** « Anything Goes » di Cole Porter - **int.:** Kenneth Nelson (Michael), Leonard Frey (Harold), Frederick Combs (Donald), Cliff Gorman (Emory), Reuben Greene (Bernard), Robert La Tourneaux (Cowboy), Laurence Luckinbill (Hank), Keith Prentice (Larry), Peter White (Alan) - **p.:** Mart Crowley per Leo Productions - **pa.:** Kenneth Utt - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Titanus - **dr.:** 120'.

Alcuni omosessuali si riuniscono per festeggiare il « caro amico Harold », uno di loro. Si inserisce casualmente un ex compagno di università di uno del gruppo, il quale non conosce i costumi dei suoi ospiti anche se, inevitabilmente, se ne rende conto. Costui viene coinvolto nel giuoco sadomasochistico di confessioni, rivelazioni, rimproveri, accuse in cui gli uomini si accaniscono. Ma alla fine riesce ad andarsene, e a restare in un clima sessualmente normale. I colpi di scena, le battute di dialogo (a proposito: se il dialogo è molto « libero » in italiano, sembra che nella edizione originale lo fosse ancora di più, e per una volta non si può accusare il doppiaggio né di falsificazione né di compiacimento), le situazioni, le caratterizzazioni dei personaggi arricchiscono e movimentano la vicenda, anche in relazione all'origine teatrale — non nascosta — dell'opera. Festa per il compleanno del caro amico Harold *non è certo un film molto originale, se si*

vuole, nello stile, ma certamente tocca un notevole approfondimento psicologico e, al di là della sgradevolezza della storia, è tutt'altro che privo di sofferenza umana. Le cose migliori sono nel disegno di alcune figure (quella di Harold, quella del professore, quella dell'ospite) e in alcuni momenti del racconto. (G.G.)

Brancaleone alle crociate - **r.:** Mario Monicelli - **s.,** e **sc.:** Age [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli, M. Monicelli - **f.** (Technicolor): Aldo Tonti - **scg.:** Mario Garbuglia - **c.:** M. Garbuglia, Ugo Pericoli - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Vittorio Gassman (Brancaleone), Adolfo Celi (Re Boemondo), Stefania Sandrelli (Tiburzia da Pellocce), Beba Loncar (la contessa Berta), Paolo Villaggio (l'alemanno), Gianrico Tedeschi (l'eremita), Luigi Proietti (il peccatore), Lino Toffolo (il veneto), Pietro De Vico (un giudice della strega), Albert Plebani (al seguito del Papa), Shel Shapiro (Zenone), Sandro Dori, Augusto Mastrantoni, Abou Djarel, Ceuru Abgui - **p.:** Mario Cecchi Gori per Fair Film, Roma/O.N.C.I.C., Algeri - **o.:** Italia-Algeria, 1970 - **di.:** Titanus.

Non sempre « repetita juvant », che è quanto dire « non bis in idem ». Questo tardivo « repéchage » del personaggio del norcino Brancaleone che nella sua prima incarnazione — pur poggiandosi a un ordito abbastanza grossolano e in vana ricerca di appigli culturali — non mancava di risvolti facetamente dissacratori e conseguiva a tratti una sbrindellata ma genuina dimensione picaresca, sembra stavolta procedere a tentoni, senza una direzione precisa e un riconoscibile impianto stilistico. Da un lato, le avventure del nobilotto marchigiano e della piccola corte dei miracoli che si tira dietro danno più che mai nell'episodico, nel casuale, denunziano un'improvvisazione da canovaccio per opera dei pupi (ma senza il vivido sostrato folclorico da cui quella traeva alimento); dall'altro gli autori affacciano stavolta pretensioni culturali lì appena accennate e paiono inseguire una dimensione di storicità. Introducono pertanto nel film alcuni motivi tipici della temperie medievale: contese tra papi e antipapi risolte col « giudizio di Dio », cruente dispute teologiche fra trinitari e monofisiti, cacce alle streghe, colloqui tra l'Uomo e la Morte che paiono rinviare a certe « moralities » trecentesche; motivi che restano appena accennati e mai approfonditi, anzi presto risolti in farsa sbracata o, peggio, abbandonati senza rimpianti a mezza strada. Né sovviene una coerente impostazione figurativa: che è esteriormente brillante, talvolta anche fantasiosa, ma soffre di frequenti cadute, si appiattisce nelle parti di raccordo, e troppo spesso indulge alle citazioni, ai ricalchi « à la manière de... »: Bergman e Buñuel soprattutto vengono rifatti a più mandate, con strizzatine d'occhio che però vanno a fondo perduto e mai arrivano a determinare la voluta atmosfera di divertita complicità e di intelligente massacro culturale. Tanto più in quanto il destinatario naturale di un'opera siffatta non sembra essere il più idoneo a gustare, o semplicemente ad afferrare, certi ammiccamenti allusivi di genere « colto ». Resta dunque frustrata l'ambizione — se mai c'era — a introdurre una prospettiva storicistica nelle avventure di Brancaleone crociato, e, più ancora, quella di elevare il personaggio a una dimensione eroicomica. Scade anzi spesso in macchietta o caricatura, in maschera stereotipa e senz'anima, anche a causa delle forzature impostegli dall'attore, un Gassman che campeggia senza ritegno dalla prima all'ultima inquadratura, esagitato e urlante, quasi fosse impegnato in un'assurda gara contro se stesso e contro la sua statura di ex attore tragico, in una sorta di protervo « cupio dissolvi ». (G.C.)

Buon funerale amigos... paga Sartana - **r.:** Anthony Ascott [Giuliano Carnimeo] - **s.:** Giovanni Simonelli - **sc.:** G. Simonelli, Roberto Gianviti - **f.** (Cinescope, Eastmancolor, stampato in Telecolor): Stelvio Massi - **mo.:** Giuliana Attenni - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Gianni Garko (Sartana), Antonio Vilar (Hoffman), Daniela Giordano (Jasmine), George Wang (Tse Tung), Ivano Staccioli, Helga Liné, Luis Induni, Franco Pesce, Rick Boyd, Jean Pierre Clarain, Roberto Dell'Acqua, Rocco Lero, Franco Ressel - **p.:** Leo Cevenini e Vittorio Martino per Flora Film, Roma - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Variety - **dr.:** 91'.

Cadavere dagli artigli d'acciaio, Il - v. **Qui?**

Camille 2000 / Camille 2000 - **r.:** Radley Metzger - **asr.:** Francesco Cinieri - **s.:** dal romanzo « La dame aux camélias » di Alexandre Dumas fils - **sc.:** Michael De Forrest - **g.** (Panavision, Technicolor): Ennio Guarnieri - **scg.,** e **c.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Amedeo Salfa - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Danièle Gaubert (Margherita Gautier), Nino Castelnuovo (Armando Duval), Massimo Serato (il padre di Armando), Peter Chatel (Varville), Eleonora Rossi-Drago (Pridence), Philippe Forquet (un duca), Roberto Bisacco (Gaston), Silvana Venturelli (Olimpia), Zachary Adams (Gody), Graziella Galvani - **p.:** R. Metzger per la Spear Production - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Cinerad (reg.).

Cannon for Cordoba (4 per Cordoba) - **r.:** Paul Wendkos - **s., sc.:** Stephen Kandel - **f.**

(Panavision, Eastmancolor): Antonio Macasoli - **scg.:** José Maria Tapiador - **c.:** E. Seeling - **mo.:** Walter Hannemann - **m.:** Elmer Bernstein - **int.:** George Peppard (Rod Douglas), Giovanna Ralli (Leonora), Raf Vallone (Cordoba), Pete Duel (Andy Rice), Don Gordon (Jackson Harkness), Nico Minardos (Peter Andres), Hanas Heyer (Sveldborg), Gabriele Ferzetti (Antonio Gutierrez), Francine York (Sophia) - **p.:** Vincent M. Fennelly per Mirisch Prod. Company - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 104'.

Caso « Venere privata », Il - v. **Cran d'arrêt**

Cavaliere inesistente, Il - **r.:** Pino Zac - **asr.:** Josef Pecak - **s.:** dal romanzo omonimo di Italo Calvino - **sc.:** Tommaso Chiaretti, Pino Zac, con la collab. di David Lachterman - **f., efs.** (Eastmancolor): Emanuele Piccirilli - **scg.:** Gino Giuliani - **es.:** Jiri Simunek - **capo animatori:** Vincenzo Castrovillari - **animatore:** Giuliano D'Ignazio - **c.:** Maria Gelmetti - **mo.:** Mauro Bonanni - **m.:** Sergio Battistelli, Mario Migliarini - **int.:** Hanna Ruzickova (Teodora/Bradamante/Priscilla/Sofronia), Stefano Oppedisano (Torrismondo/Rambaldo/Rinaldo), Pilar Castel, Adriana Facchetti, Marina Fiorentini, Rita Oriolo Forzano, Dina Perbellini, Nunù Sanchioni, Rosabianca Scerrino (le suore), Evelina Vermigli Gori (sorella Candida), Tony Eré - **p.:** Istituto Luce - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Italnoleggio - **dr.:** 93'.

Alle prese per la prima volta con il lungometraggio, Pino Zac ricrea il mondo ironico e paradossale del romanzo di Calvino arricchendone la trama narrativa con una serie di beffarde citazioni culturali e di riferimenti all'attualità. Le disavventure del cavaliere Agilulfo (un'armatura vuota), paladino di Carlo Magno — recatosi alle Crociate con lo sgangherato scudiero e poi costretto dall'invidia di un collega a ricercare una principessa che pretende di aver salvato — sono evocate da una giovane conversa, la quale alla fine, travolta dalla sua stessa immaginazione, finisce per identificarsi con l'eroina femminile della storia (l'amazzone Bradamante) e per fuggire a cavallo dalla sua cella fra le braccia del bel Rambaldo. Il racconto è fin troppo ricco di invenzioni e di risvolti, che finiscono per far avvertire l'artificio e i limiti di un gioco piuttosto cerebrale: ci sono momenti di stanchezza, specie nella seconda parte, e squilibri stilistici determinati dall'imperfetto amalgama fra i cartoni animati e gli attori autentici che interpretano i ruoli principali. Si tratta comunque di un tentativo singolare, a tratti di notevole suggestione, che interessa e diverte anche per l'ottima qualità della colonna sonora. (A.B.)

●

Cercle rouge, Le / I senza nome (Le cercle rouge) - **r.:** Jean Pierre Melville - **asr.:** Bernard Stora - **s., sc.:** J.P. Melville - **f.** (Eastmancolor della Spes): Henri Decaë - **scg.:** Théobald Meurisse - **arr.:** Pierre Charron - **mo.:** Marie-Sophie Dubus - **m.:** Eric De Marsan - **int.:** Alain Delon (Corey), Bourvil (il commissario Mattei), Gian Maria Volonté (Genco), Yves Montand (Jansen), François Périer (Santi), Paul Crauchet, André Ekyan, Paul Amiot, Pierre Collet, Jean Pierre Kosyer, Yves Arcanel, Yvonne Chiffre, Jacques Galland, Jean Pierre Janic, René Berthier, Jacques Pignol, Robert Rende, Robert Marchetto - **p.:** Robert Dorfmann per Les Films Corona, Paris/Fono Roma, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Fida.

Un altro film di Jean-Pierre Melville, e quindi un film di classe, che recupera moduli di formule e di generi (il poliziesco, il giallo, l'avventuroso) innestandoli sempre su fondamenti umani e sociologici primari. Qui c'è la storia di un furto di grande entità, tecnicamente perfetto, compiuto da un bandito appena uscito di prigione, da un detenuto scappato durante un trasferimento e da un ex poliziotto, riunitisi quasi per caso. Ma i guai cominciano quando i gioielli non si riescono a vendere, quando i ricettatori non collaborano, perché il commissario che accompagnava il delinquente fuggito — il quale nel frattempo ha anche ucciso due persone — non ha mai cessato di battere le sue piste e di stringere una rete implacabile nella quale alla fine i tre cadono senza scampo. Il racconto è molto duro, condotto con determinazione e senza concessioni, neppure al gusto vecchiotto della suspense. Melville è bravissimo ancora una volta nel disegno dei differenti caratteri dei protagonisti (coadiuvato da attori qui straordinari, compreso ovviamente lo scomparso Bourvil nei panni del poliziotto implacabile, compreso François Périer, e con Delon una linea al di sotto); ma eccelle nel sostenere la sua avventura su un rapporto di approfondimento psicologico e soprattutto di solidarietà umana, anche fra derelitti e fra delinquenti. Esemplare al riguardo la figura dell'ex poliziotto, con un teso e maturissimo Yves Montand. (G.G.)

Chibico Remi to Meiken Kapi (Senza famiglia) - **r.:** Akira Daikubara - **f.** (Toeiscope, Eastmancolor) - **s.:** dal romanzo « Sans famille » di Hector Malot - **p.:** Toei Company, Tokio - **o.:** Giappone, 1969 - **di.:** Dae Cinematografica (reg.). [Lungometraggio a disegni animati].

Ciao Gulliver - **r.:** Carlo Tuzii - **s., sc.:** Barbara Alberti, Amedeo Pagani, Antonello Campodifiori, Aldo Nicolaj, Rossana Mattioli, C. Tuzii, liberamente e lontanamente ispirati al personaggio creato da Swift - **f.** (Kodakcolor, stampato in Eastmancolor): Marcello Gatti - **scg.:** Antonio Visone - **c.:** Rosalba Menichelli - **mo.:** Carlo Valerio - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Antonello Campodifiori (Daniele), Lucia Bosé (Evelyn), Lorenzo Piani (Claudio), Roy Boisier (Gasbini), Sydney Rome (la ragazza), Lea Padovani (la grassa canzonettista), Marco Ferreri (il predicatore), Oddo Bracci, Giancarlo Cortesi, Enrico Maria Salerno, Ken Dal Conte, Grazia Di Marza, Fabio Gamma, Marco Gobbi - **p.:** Franca Franco per Pont Royal Film TV - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** I.N.C. - **dr.:** 110'.

Un giovane regista televisivo, Daniele, è in rapporti di stima e nello stesso tempo di rivalità con un dirigente di rango più elevato; egli sta preparando una trasmissione spregiudicata e coraggiosa, ma è un Gulliver fra nani astuti e spietati che alla fine lo vincono, anche perché egli non vuole il potere e soprattutto non vuole essere del potere gestore e vittima. La sua rinuncia, la sua sconfitta, il suo suicidio (simbolo?, fantasia?) sono da un lato senso tragico di concretezza, dall'altro debolezza personale nell'andare fino in fondo e nell'assumere, anche come uomo — combattuto fra due donne di temperamento diverso, in realtà Daniele è solo, senza affetti veri, senza amici — delle precise responsabilità. Il film di Carlo Tuzii — regista esordiente per modo di dire, perché ha realizzato numerosi « servizi » televisivi, inchieste, documentari, drammi, sceneggiati e originali, telefilm a soggetto — è appassionato e rozzo, abile e ingenuo, spregiudicato e sentimentale, un po' inzeppato, nella sua linea ideologica e culturale, da emozioni marginali e secondarie, quali i simbolici, utili, ma sovrabbondanti accostamenti all'avventura visualizzata di Gulliver. Ma sincero sempre, così che Tuzii — che non ha realizzato un film autobiografico, ma che è rimasto vicino a un mondo che gli è molto noto — va atteso con interesse alla riprova. (P.P.)

Clan dei Barker, Il - v. **Bloody Mama**

Clowns, I - **r.:** Federico Fellini - **di.:** Italnoleggio

V. giudizio di Guido Cincotti e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 9/10, p. 110 (Film visti a Venezia).

Contrabbandieri degli anni ruggenti, I - v. **Moonshine War, The**

Coppie, Le - **s., sc.:** Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego, Stefano Strucchi - I episodio: **Il frigorifero** - **r.:** Mario Monicelli - **f.** (colore della Spes): Carlo Di Palma - **scg.:** Giulio Coltelacci - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Enzo Jannacci - **int.:** Monica Vitti (Adele, la moglie), Enzo Jannacci (Gavino, il marito) - II episodio: **La camera** - **r.:** Alberto Sordi - **f.** (colore della Spes): Sante Achilli - **arr.:** Emilio Baldelli - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Alberto Sordi (Giacinto Colonna), Rossana Di Lorenzo (sua moglie) - III episodio: **Il leone** - **r.:** Vittorio De Sica - **f.** (colore della Spes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Flavio Mogherini - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Alberto Sordi (l'uomo), Monica Vitti (la sua amante) - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Cinema International Corporation.

Torna la moda dei film a episodi? In genere ha accompagnato e quasi scandito il succedersi dei momenti più squallidi del cinema italiano, quando, per carenza d'idee, di fantasia, del respiro stesso indispensabile ad alimentare un racconto di dimensioni canoniche, ci si attaccava alle ideuzze, agli spunti minimi, alle barzellette, e pretestuosamente giustapponendo, e mendicando un filo conduttore, si cucivano assieme i più logori straccetti dando loro parvenza di un abito fatto su misura. Stavolta i clienti da servire sono due, Monica Vitti e Alberto Sordi: la prima decisa ad avvalorar la pretesa di possedere un talento brillante, con « penchants » verso il popolaresco; l'altro da tempo impegnato al risparmio del proprio — autentico — talento, di cui non elargisce più ormai che pochi spiccioli. La tavola? Nel primo episodio — una sardagnola immigrata, per pagare l'ultima cambiale del frigorifero, si acconcia, riluttante, a prostituirsi, ma poi le verrà l'uzzolo di possedere tanti altri elettrodomestici — appare solo la Vitti, e uno smorto Jannacci per spalla; nel secondo — un metallurgico danaroso non riesce a inserirsi nell'ambiente snob della Costa Smeralda, e non troverà ospitalità che sullo scomodo tavolaccio di una guardina — c'è solo Sordi, con la paciosa Rossana Di Lorenzo per compagna; ma nel terzo, ecco formarsi nella sua pienezza la coppia divistica, e i due mattatori — amanti clandestini — dilaniarsi e insultarsi sotto la minaccia di un allegorico leone apparso in giardino, per poi ricomporsi una volta cessato il pericolo, e darsi un galante arrivederci al prossimo « rendez-vous ». Squallore di simili operazioni, che ancora pretendono di atteggiarsi a satira di costume, ma non superano il livello della balzelletta scollacciata, come nel primo episodio, di Mario Monicelli; o stemperano in una serie di incredibili lungaggini e divagazioni cartolinesche uno spunto non banale, come nel secondo episodio, di Alberto Sordi; o battono i sentieri già cari a un certo

genere rivistaiolo di un paio di decenni fa, come nel terzo episodio, diretto da Vittorio De Sica, che però ha avuto il pudore di far firmare — ma solo nei titoli di coda — da un tal Elmo De Sica: forse, un parente. (G.C.)

Cospiratori, I - v. **Molly Maguires, The**

Cran d'arrêt / Il caso « Venere privata » - **r.:** Yves Boisset - **s.:** dal romanzo « Venere privata » di Giorgio Scerbanenco - **sc.:** Antoine Blondin, Y. Boisset, Francis Cosne - **f.** (Eastmancolor): Jean-Marc Ripert - **scg.:** naturale - **mo.:** Paul Cayatte - **m.:** Michel Magne - **int.:** Bruno Cremer (Lucas Lamberti), Renaud Verley (David), Marianne Comtell (Livia), Mario Adorf (l'uomo dai capelli lunghi), Raffaella Carrà (Alberta), Claudio Gora (il dott. Carrua), Marina Berti (la sorella d'Alberta), Jean Martin (il maggiordomo) - **p.:** Francis Cosne per Francos Film, Paris/San Marco, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1969-70, - **di.:** Euro International.

I titoli di testa dicono che il film è tratto da un romanzo poliziesco di Scerbanenco, la cronaca ci dice di un certo successo di questo scrittore prima in Francia poi in Italia. Ma il film va visto così com'è, e lo spettatore si trova di fronte a un personaggio che tutti chiamano Duca, non capisce, ovviamente, se sia un duca o se quello sia il suo nome di battesimo, la cosa non è importante, ma gli sfugge il perché questo signor duca — o Duca — venga invitato — ex medico, radiato per avere praticato l'eutanasia — a curare il giovane Davide, figlio di un ricco ingegnere. Davide soffre di depressione credendosi la causa indiretta ma ultima del suicidio — o comunque della morte — di una ragazza che tutti noi avevamo visto, all'inizio, recarsi in uno studio fotografico disponibile a foto un po' audaci, per cinquantamila lire: ma lì aveva trovato un sadico che aveva assai esagerato. C'è di mezzo una giovane e dinamica sociologa, che nientemeno si chiama Livia Ussaro, e alla fine il sadico, un grosso biondastro di media età, interpretato con divertimento — è il solo caso, nel film — da Mario Adorf, viene scoperto, inseguito, e muore mentre cerca di sfuggire alla cattura. Non si sa se Duca Lamberti sposi Livia Ussaro; quel che è certo è che Davide è guarito; e che Raffaella Carrà, nei panni di Alberta, la vittima ingenua, asseconda con involontaria efficacia il proprio personaggio. Nel complesso un film piatto e mediocre, in cui Boisset è lontano dalla misura e dalla stringatezza di Un Condé *(L'uomo venuto da Chicago).* (G.G.)

Dai... muoviti! - v. **Move**

Darling Lili (Operazione Crêpes Suzette) - **r.:** Blake Edwards - **r. IIª unità:** Dick Crockett - **r. sequenze aeree:** Anthony Squire - **asr.:** Mickey McCardle - **s., sc.:** Blake Edwards, William Peter Blatty - **f.** (Panavision, Technicolor): Russell Harlan - **f. IIª unità:** Harold E. Wellman - **f. aeree:** Guy Tabaray - **scg.:** Fernando Carrere - **arr.:** Reg Allen, Jack Stevens - **efs.:** Van der Veer Photo Co., Linwood G. Dunn, Rex Wimpy - **mo.:** Peter Zinner - **m.:** Henry Mancini - **ca.:** H. Mancini, Johnny Mercer - **int.:** Julie Andrews (Lili Smith), Rock Hudson (il maggiore William Larrabee), Jeremy Kemp (Kurt von Ruger), Lance Perciva (« T.C. »), Michael Witney (Carson), Jacques Marin (il maggiore Duvalle), André Maranne (il tenente Liggett), Gloria Paul (« Crêpe Suzette »), Bernard Kay (Bedford), Doreen Keogh (Emma), Carl Duering (Kessler), Vernon Dobtcheff (Krauss), Ingo Mogendorf (il « Barone Rosso ») - **p.:** Owen Crump per Paramount-Geoffrey Productions - **pa.**, Ken Wales - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 108'.

Specialista hollywoodiano nel genere brillante, Blake Edwards si diverte ancora una volta a mescolare gli ingredienti abituali di questo genere: un improbabile canovaccio giallo-rosa (Lili, « soubrette » di successo sulle scene di Londra e di Parigi e spia al servizio dei tedeschi, s'innamora del valoroso maggiore dell'aviazione al quale è incaricata di strappare importanti segreti militari); un'accurata, un po' ironica ricostruzione di ambienti, arredamenti e atmosfere del tempo della prima guerra mondiale; un dialogo spirito; qualche divertente « qui pro quo » (la misteriosa operazione « Crêpes Suzette » si rivela alla fine una questione di donne); alcune gustose macchiette di contorno (il pilota ubriacone, la coppia dei segugi); e più di un pizzico di sesso. Il tutto condito con alcune sequenze affidate alla sperimentata bravura degli esperti di riprese aeree (quei duelli con il « Barone Rosso » sugli incredibili aeroplanini di cartone). Di buon livello la recitazione, dominata dalla simpatica effervescenza di Julie Andrews. Un film tutto sommato dignitoso e godibile, da consumare e dimenticare in fretta. (A.B.)

Debito coniugale, Il - **r.:** Franco Prosperi - **s.:** Massimo Franciosa - **sc.:** M. Franciosa, Giancarlo Del Re, Massimo Andrioli, Marina Chierici - **f.** (Cromoscope della Tecnostampa): Aldo Tonti - **scg.:** Arrigo Equini - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Peppino De Luca, Carlo Pes -

int.: Lando Buzzanca (Orazio), Anita Ekberg (Ines), Orazio Orlando (Romano), Barbara Bouchet (Candida), Mario Carotenuto (il frate), Pippo Franco (un cantastorie), Angela Luce (una contadina), Vittorio De Bisogno, Anita Saxe - **p.:** Felice Testa Gay per Cinegai - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Panta (reg.) - **dr.:** 96'.

Demoni di fuoco - v. **Night of the Big Heat**

Due bianchi nell'Africa nera - **r.:** Bruno Corbucci - **s., sc.:** Mario Amendola, B. Corbucci, Luciano Ferri - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Willy Brezza - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Francy Fair (Frida), Alfredo Rizzo (Otto Kreuser), Luciano Lorcas (Tarzan), Enzo Andronico (Miguel Berrendero), Armando Bottin, Luigi Pagnani, Luca Sportelli, Sylvester Herbert, Ignazio Balsamo, lo scimpanzé Dum-Dum - **p.:** Sergio Bonotti per Mondial TE-TI. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

2 maggiolini più matti del mondo, I - **r.:** Giuseppe Orlandini - **s., sc.:** Roberto Gianviti - **f.** (Technicolor): Silvio Fraschetti - **scg.:** Vincenzo Medusa - **mo.:** Nella Nannuzzi - **m.:** Lallo Gori - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Fiorenzo Fiorentini (Giglio), Gia Sandri (Marilina), Dada Gallotti, Katia Kristina, Franca Haas, Manuela Fallini, Flora Carosello, Silvana Bacci, Bente Szacinski - **p.:** Antheo Cinematografica - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.D.I.F. (reg.) - **dr.:** 95'.

Due maghi del pallone, I - **r.:** Mariano Laurenti - **s., sc.:** Roberto Gianviti - **f.** (Telecolor, stampato in Eastmancolor): Tino Santoni - **scg.:** Giacomo Calò Carducci - **mo.:** Giuliana Attenni - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lionello, Karin Schubert, Elio Crovetto, Paola Tedesco, Umberto D'Orsi, Tiberio Murgia, Ugo Adinolfi, Dada Gallotti, Enzo Andronico, Luca Sportelli, Nino Vingelli, Nuccia Belletti, Alberto Fogliano - **p.:** Leo Cevenini, Vittorio Martino per Flora Film-Variety Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Variety Film.

El Condor (El Condor) - **r.:** John Guillermin - **r. IIª unità:** Tap Canutt, Albert Cardiff - **asr.:** Tony Tarruella, Russel Vreeland - **s.:** Steven Carabatsos - **sc.:** Larry Cohen, Steven Carabatsos - **f.** (Technicolor): Henri Persin - **f. IIª unità:** Francisco Sempere - **scg.:** Julio Molina Juanes - **arr.:** Enrique Fernandez - **es.:** Kit West - **mo.:** William M. Ziegler, Walter Hannemann - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Jim Brown (Luke), Lee Van Cleef (Jaroo), Patrick O'Neal (Chavez), Marianna Hill (Claudine), Iron Eyes Cody (Santana), Imogen Hassall (Dolores), Elisha Cook jr. (il vecchio forzato), Gustavo Rojo (il colonnello Aguinaldo), Florencio Amarilla (Aguila), Julio Peña (il generale Hernandez), Algel Del Pozo (un tenente), Patricio Santiago (Julio), John Clark (il comandante delle guardie della prigione), Raul Mendoza Castro (l'indiano), Rafael Albaicin (un ufficiale), George Ross (la guardia del campo dei prigionieri), Ricardo Palacios (il capo dei banditi messicani), Charles Stalnaker (un bandito messicano), Carlos Bravo, Dan Van Husen (altri banditi messicani), Peter Lenahan, Art Larkin, Per Barclay (detenuti) - **p.:** Andre De Toth per National General - Carthay Continental - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Medusa - **dr.:** 105'.

Elmetto pieno di... fifa, Un - v. **Mur de l'Atlantique, Le**

Festa per il compleanno del caro amico Harold - v. **Boys in the Band, The**

Figlia di Ryan, La - v. **Ryan's Daughter**

Gendarme en balade, Le / 6 gendarmi in fuga - **r.:** Jean Girault - **s., sc.:** Jacques Vilfrid, basati sui personaggi creati da Richard Balducci - **f.** (Eastmancolor): Pierre Montazel - **scg.:** Sydney Bettex - **mo.:** Armand Psenny - **m.:** Raymond Lafèvre - **int.:** Louis De Funès (Cruchot), Michel Galabru (Gerber), Jean Lefebvre (Fougasse), Christian Marin (Merlot), Guy Grosso (Tricard), Michel Modo (Berlicot), Claude Gensac (madame Cruchot), Nicole Vervil (madame Gerber), Yves Vincent (il colonnello), France Rumilly (la madre superiora), Sara Franchetti (una suora), Ugo Fangareggi, Gianni Ottaviani, Carlo Nell - **p.:** Société Nouvelle de Cinématoghaphie, Paris/Mega Films, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Panta.

Giardino dei Finzi Contini, Il - **r.:** Vittorio De Sica - **s.:** liberamente tratto dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani - **sc.:** Ugo Pirro, Vittorio Bonicelli, G. Bassani [il suo nome è stato tolto dai titoli di testa del film per desiderio dello stesso scrittore] - **f.** (colore della Spes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Dominique Sanda (Micòl), Lino Capolicchio (Giorgio), Helmut Berger (Alberto), Fabio Testi (Malnate), Romolo Valli (il padre di Giorgio), Raffaele Curi (Ernesto), Camillo Angelini-Rota (il prof. Ermanno Finzi-Contini), Katina Viglietti (Olga Finzi-Contini), Franco Nebbia, prof. De Marchis - **p.:** Gianni Hecht Lucari per Documento Film - **pa.:** Arthur Cohn - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

Non hanno senso estetico e rilievo critico le polemiche alle quali è stato dato troppo spazio e su cui c'è stata anche la sentenza di un magistrato (e forse le cause giudiziarie non sono finite), sulla fedeltà o no della sceneggiatura — e del film — al romanzo originale. Giorgio Bassani ha accusato di « travisamento » il regista e gli altri

sceneggiatori, della sceneggiatura di Bassani il regista non ha tenuto conto, il giudice ha ordinato che nei titoli di testa il film figuri come « liberamente » tratto dal romanzo omonimo. Ma è evidente e risaputo che l'autore di un libro, se vuole essere autore anche del film — o co-autore —, deve sentirsi l'animo di fare un'altra cosa, *la prima avendola già conclusa e in modo ovviamente irripetibile. Così come è evidente che la qualità di un film* desunto *non sta nella sua fedeltà o meno all'opera che era all'origine; è perfino banale ricordare che un film « fedele » può essere bello o brutto quanto un film « infedele », e più o meno bello o brutto del libro di partenza. Il cosiddetto problema dei cosiddetti rapporti fra letteratura e cinema, in questa prospettiva, è un falso problema da rotocalchi e da salotti. A meno che a titolo di curiosità, di documentazione, di disquisizione seria — a seconda dei punti di vista — non si voglia « confrontare » poi libro e film così come si confrontano libri e film dello stesso autore o di autori diversi.*
Il giardino dei Finzi Contini-*film a noi pare invero una bella caramella fine-secolo ravvolta in una carta lucida moderatamente d'attualità. E' la storia di una famiglia ebrea di Ferrara, dal 1938 al 1943: una famiglia ricca e appartata, proprietaria di una grande villa con un grande parco e campi da tennis, nella quale è la giovane e dolce Micòl, che il timido Giorgio — anch'egli ebreo, ma di famiglia medio-borghese — ama e idealizza, fino a che s'accorge che lei si dà liberamente a un altro frequentatore del parco di casa. Poco dopo, mentre Giorgio riesce a nascondersi e a salvarsi, i fascisti sequestrano Micòl, la famiglia Finzi Contini, il padre di Giorgio, molti altri compagni di religione, in vista di un viaggio — malgrado le illusioni — senza ritorno.*
I caratteri sono tracciati con superficialità e approssimazione frettolose (specie per chi non ha alle spalle la lettura del libro, su cui il regista e i suoi collaboratori non devono, *ovviamente, contare), il senso del tempo che passa è vago e indeterminato, e mentre occorrerebbe una ben più precisa tempestività, tutto resta sull'onda di un sentimentalismo che è lungi dall'essere lirico, dall'essere neo-realista (s'è sentito dire anche questo!), dall'essere verosimile, calato com'è in un commento musicale tutto violini viola contrabasso e in una sorta di fotografia-flou degli anni settanta (sfocature, venature, piani che vanno e vengono, colori rosei, giallini, alberi da sotto in su, in controluce e così via) che è addirittura meno genuina — perché più fredda e calcolata — di quella in cui era ravvolta Greta Garbo ne* La regina Cristina *o ne* La signora dalle camelie. *Non mancano brani di qualche rilievo e di qualche umanità: la razzia delle famiglie ebree, col senso della tragicità casuale e improvvisata che piombava in quegli anni su uomini e su cose; il funerale, in cui De Sica mostra di ricordare le innumerevoli lezioni di Zavattini; alcuni momenti con Micòl; il viso di Micòl. Ma nel complesso siamo in un consumismo abbastanza vieto e snervato, consapevole, per giunta, malgrado qualsiasi eventuale ambizione di serietà umana, storica, sociale. Del resto abbiamo notato quale assai sgradevolmente pubblicitaria l'« anteprima » in Israele, e indicative la improvvisazione e la superficialità di una cosiddetta « poetica » desichiana, al riguardo di questo e di altri film dello stesso De Sica, così come sono apparse nel corso di un dibattito televisivo, in cui soltanto Giulio Cesare Castello si sforzava — spesso, suo malgrado, invano — di condurre il discorso — e di portare il regista — sul piano di un esame serio e responsabile. Infine stupisce (stupisce?) il coro elogiativo — per buona sorte non unanime — intonato dalla critica, in specie da quella dei giornali quotidiani.* (G.G.)

●

Giochi particolari - **r.**: Franco Indovina - **s.**: F. Indovina - **sc.**: F. Indovina, Tonino Guerra - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Arturo Zavattini - **scg.**: Dante Ferretti - **mo.**: Roberto Perpignani - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Marcello Mastroianni (Sandro), Virna Lisi (sua moglie), Timothy Dalton (Mark), John Serret, Aram Stephen - **p.**: Ultra-P.C.I., Roma/P.E.C.F., Paris - **o.**: Italia-Francia, 1970 - **di.**: Dear-Warner Bros. - **dr.**: 98'.

Il tema è preso da Dillinger è morto, *l'isolamento progressivo di un uomo che non ha più scopi nella vita e che arriva a una sorta di suicidio vero e simbolico nello stesso tempo; una certa atmosfera dai film di Antonioni; un personaggio (quello del giovane Mark-Ospite-Reagente) viene da* Teorema; *i moduli esteriori del racconto sono desunti dall'erotismo del cinema di oggi e della realtà quotidiana, speculando più o meno apertamente sui « riferimenti puramente casuali », casuali o non casuali che siano. L'« originalità » di soggettisti e sceneggiatori è dunque fuor di dubbio. Sandro vive in Inghilterra, partecipa a un'asta, a Londra, poi parla in italiano con un inglese che senza conoscere l'italiano gli risponde perfettamente; il giovanotto — Mark — legge libri di matematica in inglese, poi parla con l'accento e con la grammatica sgrammaticata di casa nostra. Sandro crede — o tenta — di scuotersi, spiando la seduzione della moglie da parte del giovane studente autostoppista che egli stesso ha presentato alla consorte. Poi organizza un piccolo meccanismo e, con la scusa di fare alcune foto e un filmettino, alla fine, come per caso, si fa uccidere. I risultati di tutto questo sono ovviamente il contrario di* Dillinger: Giuochi particolari *è cioè un film privo di fantasia e di inventiva, sceneggiato in maniera assolutamente banale, diretto con sfocature, controluce, particolari giuochi fotografici da quattro soldi, senza personalità, interpretato da Lisi e Mastroianni con una indifferenza probabilmente consapevole del vuoto su cui essi stessi agiscono, dialogato puerilmente (fra gli sceneggiatori c'è qui un nome che ha figurato*

anche in qualche film di Antonioni in questo senso particolarmente sciatto: è soltanto una coincidenza?). A un certo punto Sandro, la moglie e Mark cominciano a ballare: la musica viene fuori non si sa da dove, come nei film-rivista di quarant'anni fa. Senza che su quei film nessuno organizzasse dibattiti di psicanalisi. (G.G.)

Guerrieri, I - v. **Kelly's Heroes**

Hawaiians, The (Il re delle isole) - **r.:** Tom Gries - **asr.:** Daniel J. McCauley - **s.:** dal romanzo « Hawaii » di James A. Michener - **sc.:** James R. Webb - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Philip Lathrop, Lucien Ballard - **scg.:** Cary Odell, George Chan - **arr.:** James Berkey - **c.:** Bill Thomas - **es.:** Sass Bedig - **mo.:** Ralph Winters, Byron Brandt - **m.:** Henry Mancini - **int.:** Charlton Heston (Whip Hoxworth), Tin Chen (Nuyk Tsin), Geraldine Chaplin (Purity Hoxworth), John Phillip Law (Noel Hoxworth), Alex McCowen (Micah Hale), Mako (Mun Ki), Don Knight (Milton Overpeck), Miko Mayama (Fumiko), Virginia Ann Lee (Me Li), Naomi Stevens (regina Liliuokalani), Harry Townes (il ministro americano), Khigh Dhiegh (Kai Chung), Keye Luke (Foo Sen), James Gregory (il dott. Whipple senior), Lyle Bettger (Janders), Mary Munday (Malama), George Paulsin (Noel bambino), Winston Char (Europa a 17 anni), Michael Leong (Africa a 18 anni), Randy Kim (Asia a 19 anni), Victor Young (America a 16 anni), Bill Fong (Australia a 14 anni), Eric Lin, Moon Chu, Eddie Pang, Wayne Chow, Jeffrey Chang, Steve Choy, Jules Martin, Tanya Chang, Soo Young, James Hong, Elizabeth Smith - **dp.:** Jim Henderling - **p.:** Walter Mirisch per la Mirisch - **pa.:** Robert Stambler - **sv.p.:** Edward Morey - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 132'.

Homme orchestre, L' / Beato tra le donne - **r.:** Serge Korber - **asr.:** Pierre Cosson, Lionel Bernier - **s.:** da « Papillons de Paris, pas de deux » di Geza Radvanyi - **sc.:** Jean Halain, S. Korber - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **om.:** Alan Douarinou - **scg.:** Rino Mondellini - **mo.:** Robert Isnardon - **m.:** François De Roubaix - **int.:** Louis De Funès (monsieur Evan Evans), Olivie De Funès (Philippe), Noëlle Adam (Françoise), Puck Adams (Lina), il corpo di ballo di René Goliard, Paul Preboist, Franco Fabrizi, (Franco Busoni), Franco Volpi (marchese Rostoli), Paola Tedesco (la siciliana), Marco Tulli (commissario), Tiberio Murgia (il siciliano) - **p.:** Gaumont International, Paris/Rizzoli Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 87'.

Kaitei sunman Mairu (20.000 leghe sotto i mari) - **r.:** Kimio Yabuki - **s.:** dal romanzo di Jules Verne - **p.:** Toei Company in Cinemascope e in Eastmancolor - **o.:** Giappone, 1969 - **di.:** Dae Cinemat. (reg.) [Lungometraggio a disegni animati].

Kelly's Heroes (I guerrieri) - **r.:** Brian G. Hutton - **r. II^a^ unità:** Andrew Marton - **asr.:** John C. Chulay, Stevo Petrovic - **s., sc.:** Troy Kennedy Martin - **f.** (Panavision, Metrocolor stampato in Eastmancolor): Gabriel Figueroa - **f. II^a^ unità:** H.A.R. Thomson - **es.:** Karli Baumgartner - **scg.:** Jonathan Barry - **arr.:** Mike Ford - **c.:** Anna Maria Fea - **mo.:** John Jympson - **m.:** Lalo Schifrin - **ca.:** « Burning Bridges » di Lalo Schifrin e Mike Curb, cantata da The Mike Curb Congregation; « Si tu me dis » di L. Schifrin e Gene Lees, cantata da Monique Aldebert; « Sunshine » cantata da Hank Williams jr. - **int.:** Clint Eastwood (Kelly), Telly Savalas (serg. Big Joe), Don Rickles (Crapgame), Donald Sutherland (Oddball), Carroll O'Connor (il generale Colt), Hal Buckely (Maitland), Stuart Margolin (Little Joe), Fred Pearlman (Mitchell), Tom Troupe (Job), Gavin MacLeod (Moriarity), Gene Collins (Barbara), Perry Lopez (Petchuko), Dick Balduzzi (Fisher), Harry Stanton (Willard), Dick Davalos (Gutkowski), Len Lesser (Bellamy), Jeff Morris (Cowboy), George Fargo (Penn), Michael Clark (Grace), Dee Pollock (Jonesy), Shepherd Sanders (Marvin), Frank J. Garlotta (il comandante di un carro armato), Sandy Kevin (il comandante di un altro carro armato), Phil Adams (il comandante del terzo carro armato), Read Morgan (conduttore ADC), David Hurst (il colonnello Dankhopf), Robert McNamara (Roach), James McHale (Guest), Ross Elliott (Booker), Tom Signorelli (Bonsor), George Savalas (il sergente Mulligan), John G. Heller (un tenente tedesco), Karl Otto Alberty (il comandante del carro armato tedesco), Hugo de Vernier (un maggiore francese), David Gross (un capitano tedesco), Harry Goines (un sergente addetto ai vettovagliamenti), Donald Waugh (un vagabondo), Vincent Maracecchi (il vecchio nella città) - **p.:** Gabriel Katzka, Sidney Beckerman per The Warriors Company, Hollywood/Avala Films, Beograd - A Katzka-Loeb Production - **pa.:** Irving Leonard - **o.:** U.S.A.-Jugoslavia, 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer - **dr.:** 145'.

Matalo! - **r.:** Cesare Canevari - **s., sc.:** Mino Roli, Eduardo M. Brochero, Nico Ducci - **f.** (Eastmancolor, stampato in Telecolor): Julio Ortas Plaza - **m.:** Mario Migliardi - **int.:** Corrado Pani (Bart), Lou Castel (lo straniero), Antonio Salines (Theo), Claudia Gravy (Mary), Luis Davila (Philip), Anna Maria Noé (la ragazza), Miguel Del Castillo, Anna Maria Mendoza, Diana Sorel - **p.:** Rofima Cinematografica, Milano/Copercines, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 100'.

Moglie del prete, La - **r.:** Dino Risi - **s., sc.:** Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi - **f.** (Technicolor): Alfio Contini - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Armando

Trovajoli - **int.:** Sophia Loren (Valeria Billi), Marcello Mastroianni (Don Mario Carlesi), Venantino Venantini (Maurizio, ex fidanzato di Valeria), Pippo Starnazza (Arduino Billi), Miranda Campa (la signora Billi), Dana Ghia (Lucia), Jacques Stany (Jimmy il chitarrista), Anna Carena (la madre di Don Mario), Giuseppe Maffioli (lo spretato), Gino Cavalieri (Don Filippo, rettore del seminario), Augusto Mastrantoni (Monsignor Caldana), Brizio Montinaro, Gino Lazzari, Paola Natale, - **p.:** Carlo Ponti per C.C. Champion, Roma/P.E.C.F., Paris - **pa.:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Dear Int.-Warner Bros.

Se non fosse da tempo scomparso, il compianto Amédée Ayfre avrebbe il suo bel da fare, in questa stagione, a tenere aggiornato il suo apprezzato volume su « Le prêtre à l'écran », integrandolo di un nuovo capitolo: il più edificante, forse, ed in certo senso esemplare. Dopo Il prete sposato *infatti, e in attesa dei già annunziati* L'amante del prete *e* La ragazza del prete *nonché di presumibili e forse inevitabili* Il ragazzo del prete *o* Il prete divorziato, *ecco per il momento* La moglie del prete, *dal titolo quanto meno inesatto: poiché, in definitiva, questa Valeria veneto-puteolana il suo Don Mario — che l'ha salvata dal suicidio, se n'è innamorato riamato, ha sfidato il conformismo paesano, ha lottato per ottenere la dispensa dai voti, si è scontrato con la rigida opposizione della gerarchia locale, si è rivolto a Roma e qui si è addirittura trasferito per meglio seguire e sollecitare la « pratica » — in definitiva dicevo non se lo sposa affatto; anzi, quando lo raggiunge nella capitale per romper gl'indugi e appurare cosa nasconda il tono distaccato e dilatorio della più recente corrispondenza di lui, si sente proporre dal neo-monsignore, ormai inseritosi nell'alta burocrazia vaticana, un compromissorio e tartufesco « ménage » para-matrimoniale, che otterrebbe, questo sì, tutti i crismi della più indulgente e autorevole connivenza; e se ne allontana disgustata, tacendogli persino che la relazione a lungo intrattenuta sta per dare i suoi naturali frutti.*
Il film può gloriarsi di alcune inquadrature, quelle finali — la donna che avanza in lacrime lungo un corridoio, e contro a lei incombe un corteggio di prelati in gran gala, e pare che stia per travolgerla, schiacciarla, annullarla — che risolvono una felice intuizione figurativa in un risultato espressivo di robusta efficacia. Ma è non più che un mucchietto d'inquadrature, tardiva impennata e incongrua conclusione a un racconto che non ha risparmiato lenocinii, banalità e volgarità; che dietro lo schermo di una questione attuale e, a quel che dicono, grave, contrabbanda gli eterni schemi della commedia all'italiana, ammiccante e corriva, con le consuete — e qui più frequenti — scivolate nel sentimentalismo popolaresco o nella drammaticità da « sceneggiata ». Nei panni del prete Mastroianni è chiaramente a disagio, più che mai spento, svogliato; in quelli della popolana veneta, Sofia Loren non dismette — né potrebbe — la parlata napoletana, sua principale arma espressiva. (G.C.)

Molly Maguires, The (I cospiratori) - **r.:** Martin Ritt - **r. IIa unità:** Oscar Rudolph - **asr.:** James Rosenberger - **s.:** dal libro di Arthur H. Lewis - **sc.:** Walter Bernstein - **f.** (Panavision, Technicolor): James Wong Howe - **f. IIa unità:** Morris Hartzband - **scg.:** Tambi Larsen - **arr.:** Darrell Silvera - **c.:** Dorothy Jeakins - **mo.:** Frank Bracht - **m.:** Henry Mancini - **ca.:** « Eileen Aroon », « Cockles and Mussels », « Garry Owen » - **int.:** Richard Harris (James McParlan), Sean Connery (Jack Kehoe), Samantha Eggar (Mary Raines), Frank Finlay (capitano Davies), Anthony Zerbe (Dougherty), Bethel Leslie (la signora Kehoe), Art Lund (Frazier), Philip Bourneuf (padre O'Connor), Anthony Costello (Frank McAndrew), Brendan Dillon (Raines), Frances Heflin (la signora Frazier), John Alderson (Jenkins), Malachy McCourt (Bartender), Susan Goodman (la signora McAndrew) - **p.:** Martin Ritt, Walter Bernstein per Tamm Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** C.I.C. (Paramount) - **dr.:** 110'.

Moonshine War, The (I contrabbandieri degli anni ruggenti) - **r.:** Richard Quine - **s.:** dal romanzo di Elmore Leonard - **sc.:** E. Leonard - **f.** (Panavision, Metrocolor): Richard Kline - **scg.:** George W. Davis, Edward Carfagno - **arr.:** Hugh Hunt - **c.:** James Taylor, Elva Martene - **es.:** Earl McCoy - **mo.:** Alan Jacobs - **int.:** Patrick McGoohan (Frank Long), Richard Widmark (il dott. Taulbee), Alan Alda (Son Martin), Lee Hazlewood (Dual Meaders), Joe Williams (Aaron), Will Geer (lo sceriffo Baylor), Melody Johnson (Lizann), Suzanne Zenor (Miley), Richard Peabody (Boyd Caswell) - **p.:** Martin Ransohoff per Filmway - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer - **dr.:** 100'.

L'eredità di Bonnie and Clyde *non è ancora del tutto dissipata, ne restano abbondanti briciole per alimentare, con qualche stanchezza, opere non prive di decoro ma carenti di originalità. Il tono naturalmente è diverso, tende al manierismo, incongrue rotture di tono trapassano bruscamente dall'ironia (un po' greve) a una sfrenata violenza: mancanza di equilibrio che è il segno sicuro di una mancanza di vera necessità espressiva. Così è di questo* The Moonshine War, *dove la « luna sorgente » è il whisky accumulato, nella buona misura di 150 galloni, da un giovanotto paesano poco avanti l'entrata in vigore del proibizionismo, e accuratamente nascosto per poterlo gettar sul mercato, primo fra i primi, al momento in cui la presumibile elezione di Roosevelt sancirà la fine del regime secco. Su quei galloni han messo gli occhi in parecchi: soprattutto Frank Long, ex*

compagno d'armi del giovane Son, che un bel giorno appare in paese in veste di ufficiale della finanza e propone all'amico un brutale ricatto. Quello resiste, spalleggiato dai compaesani, sceriffo alla testa, i quali tutti hanno la loro brava distilleria clandestina impiantata in cantina; e quando a dare man forte al ricattatore sopravviene Taulbee, un professionista della « machine gun » col corredo di un'amichetta svampita e di un gorilla paranoico, appresta una difesa ad oltranza. Gli va bene, poiché alla fine, assediato in casa e ormai privo di scampo, mette in opera un geniale marchingegno grazie al quale fa saltare in aria l'intera banda dei malfattori — che nel frattempo si è ingrossata pur se ha perso il primitivo ispiratore, Frank Long, passato dalla parte del resistente in cambio di una partecipazione all'affare del whisky —; dopo di che offre a tutti i paesani, accorsi a godersi lo spettacolo, un assaggio della sua preziosa « luna sorgente ».

Difetta al film una costante dimensione ironica, che ne avrebbe secondato l'impostazione da ballata picaresca e meglio avrebbe preparato l'agghiacciante effetto finale che era nelle intenzioni; domina invece un tono mutrioso, sottolineato dalla recitazione rigida di Alan Alda (Son) e dai rovelli di coscienza di Patrick McGoohan, ricattatore velleitario e maldestro. Resta la brillante descrizione di una comunità contadina del profondo Kentucky, tratteggiata con idillici colori agresti che lasciano però affiorare i sedimenti di un cinico egoismo; e restano alcune isolate « performances » di attori: Widmark, che riprende — un po' in sordina — il ghignante sarcasmo dei suoi primitivi « villains », Lee Hazlewood, che carica di grottesche accentuazioni le tendenze psicopatiche del suo killer, e le titolari dei due ruoli muliebri — la vibrante Melodie Johnson e la svampita Suzanne Zenor —: due volti inediti meritevoli di attenzione. (G.C.)

Move (Dai... muoviti!) - **r.:** Stuart Rosenberg - **s.:** Joel Lieber - **sc.:** J. Lieber, Stanley Hart - **f.** (Panavision, De Luxe Color): William Daniels - **scg.:** Jack M. Smith, Philip Jefferies - **arr.:** Walter M. Scott, William R. Kiernan - **mo.:** Rita Roland - **m.:** Marvin Hamlisch - **ca.:** Lawrence O. Jost, Winton Vernon - **int.:** Elliot Gould (Hiram Jaffe), Paula Prentiss (Dolly Jaffe), Genevieve Waite (la ragazza), John Larch (il poliziotto a cavallo), Joe Silver (Oscar), Graham Jarvis (il dott. Picker), Ron O'Neal (Peter), Garrie Beau (Andrea), Richard Bull (Keith), Mae Questal (la signora Katz), David Burns - **p.:** Pandro S. Berman per Berman-20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 90'.

Da qualche tempo è di moda, nel cinema americano, lo scrittore di romanzi pornografici. Lo abbiamo incontrato in Twinky, *alle prese con una moglie-bambina. In questo* Move *deve vedersela con una più ampia varietà di problemi: le difficoltà finanziarie — strano, col mestiere che fa — che lo costringono improvvisarsi « passeggiatore di cani », una moglie vogliosa d'intense effusioni, un laborioso cambio di casa. Non gli resta che evadere nella fantasticheria, dove si confondono i contorni del reale, dove non sai se la disponibilissima bionda incontrata in Central Park sia autentica polpa o evanescente ectoplasma e se il Traslocatore, che dopo averlo mandato a vuoto per tutto il film gli fa fuori il mobilio, sia un autentico ladro o un messaggero dell'Inconoscibile.*
Stress, nevrosi, frustrazione, complesso di castrazione, rifugio nell'erotismo; e, ancora, rabbiosa reazione a taluni miti — la psicanalisi, il successo, il matriarcato, il femminismo in genere — che per troppi decenni sono stati i pilastri della società americana: questi ed altri « tic » congestionano un film che vuol dire troppe cose, ma che non riesce a imboccare una precisa direzione, gira a vuoto, si aggomitola su se stesso e si morde la coda come uno dei tanti cani che lo popolano. Stuart Rosenberg si era segnalato, con Cold Hand Duke, *come regista di qualche ambizione; forse erano solo velleità — come in molti altri esordienti della sua generazione — pronte a ripiegare nelle comode retrovie della eterna e futile commedia all'americana, oggi ahimé spogliata dell'eleganza che le dava fascino, e in compenso arricchita di una singolare propensione alla scatologia e al voyerismo: innocui scampoletti di un anticonformismo velleitario e sostanzialmente illusorio.* (G.C.)

Mur de l'Atlantique, Le / Un elmetto pieno di... fifa - **r.:** Marcel Camus - **asr.:** Alain Corneau, Roberto Giandalia - **s.:** da un'idea di Rémy - **sc.:** Marcel Jullian - **ad.:** M. Jullian, M. Camus - **f.** (Eastmancolor, stampato in Telecolor): Alain Levent - **om.:** André Marco, Roger Gleize, Pierre Levent - **scg.:** Pierre Guffroy - **arr.:** Guy Maugin - **c.:** Robert Rides - **es.:** Ruggieri - **acrobazie auto:** Remy Jullien - **scene acrobatiche:** Claude Carlie - **scene aeree:** Henri Huguelin - **mo.:** Andrée Feix - **m.:** Claude Bolling - **int.:** Bourvil (Léon Duchemin), Peter McEnery (Jeff), Sophie Desmarets (Marie), Sara Franchetti (Giulietta), Terry Thomas (il colonnello Perry), Jean Poiret (Armand), René (Reinhard), Kolldehoff (Panzer), Pino Caruso (Frederick), Roland Lesaffre (Smeriglio), Annabel Leventon, Jacques Balutin, Jean Pierre Zola, Robert Le Beal, Roger Staquet, Billy Kearns, Patrick Préjean, Georges Staquet - **p.:** Société Nouvelle de Cinématographie, Paris/Fono Roma, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** International Film Company - **dr.:** 95'.

Neffen des Herrn General, Die (Il paradiso dei nudisti) - **r.:** Michael Thomas - **s., sc.:**

Manfred Gregor - **f.** (Uraniascope, Eastmancolor): Peter Baumgartner - **scg.**: Nino Borghi - **mo.**: Alfred Bernhard - **m.**: Walter Baumgartner - **int.**: Michael Maien, Herbert Fux, Claus Tinney, Herbert A. Knippenberg (il generale), Heidrun Kussin, Gitta e Helga Körner, Britta Aulin, Marlene Appelt, Inga Seyric, Erna Brunell, Joko Kannitzer, Graziella Neri, Marisa Rosselli - **p.**: Urania Filmproduktion Berlin/Prestige Film Roma - **o.**: Germania occ.-Italia, 1969 - **di.**: regionale - **dr.**: 86'.

Night of the Big Heat (Demoni di fuoco) - **r.**: Terence Fisher - **asr.**: Ray Frift - **s.**: dal romanzo di John Lymington - **sc.**: Ronald Liles, con la collab. di Pip e Jeane Baker - **f.** (Eastmancolor): Reginald Wyer - **scg.**: Alex Vetchinsky - **mo.**: Rod Keys - **m.**: Malcolm Lockyer - **int.**: Christopher Lee (Hanson), Peter Cushing (il dott. Stone), Patrick Allen (Jeff), Sarah Lawson (Frankie), Jane Merrow (Angela), William Lucas (Ken Stanley), Kenneth Cope (Tinker Mason), Jack Bligh (Ben Siddle), Thomas Heathcote (Bob Hayward), Sidney Bromley (il vecchio vagabondo), Percy Herbert (Gerald Foster), Anna Turner (Stella Haywood), Barry Halliday (operatore radar) - **p.**: Tom Blakeley per Planet Film Productions - **pa.**: Ronald Liles - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **di.**: Di.Fi. (reg.).

Operazione Crêpes Suzette - v. **Darling Lili**

Orrori del liceo femminile, Gli - v. **Residencia, La**

Paradiso dei nudisti, Il - v. **Neffen des Herrn General, Die**

Pookie - v. **Sterile Cuckoo, The**

Quando il sole scotta - v. **Sur la route de Salina**

4 per Cordoba - v. **Cannon for Cordoba**

Qui? / Il cadavere dagli artigli d'acciaio - **r.**: Leonard Keigel - **asr.**: Michel Leroy - **s.**: L. Keigel - **sc.**: L. Keigel, Paul Gegauff - **f.** (Eastmancolor): Jean Bourgoin - **om.**: Christian Guillouet - **scg.**: Eric Simon - **mo.**: André Delage - **m.**: Claude Bolling - **int.**: Maurice Ronet (Serge), Romy Schneider (Marina), Simone Bach (Dorothée), Gabriele Tinti (Claude), Jean Jacques Burgois, Jacques Duby, Anne Marie Coffinet, Susie Hanier - **p.**: Raymond Danon per Lira Films, Paris/Edmondo Amati per Fida Cinematografica, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1970 - **di.**: Fida - **dr.**: 100'.

Re delle isole, Il - v. **Hawaiians, The**

Residencia, La (Gli orrori del liceo femminile) - **r.**: Narciso Ibañez Serrador - **s.**: Juan Tebar - **sc.**: Luis Peñafiel - **f.** (Frascope, Eastmancolor): Manuel Berenguer - **scg.**: Ramiro Gomez - **mo.**: Mercedes Alonso - **m.**: Waldo de los Rios - **int.**: Lilli Palmer, Cristina Galbò, John Moulder-Brown, Mary Maude, Candida Losada, Tomas Blanco, Maribel Martin, Pauline Challenor, Teresa Hurtado, Paloma Pagés, Maria José Valero - **p.**: Anabel Films S.A. - **o.**: Spagna, 1969 - **di.**: FIDAX - **dr.**: 95'.

Ryan's Daughter (La figlia di Ryan) - **r.**: David Lean - **asr.**: Pedro Vidal, Michael Stevenson - **s., sc.**: Robert Bolt - **f.** (Superpanavision, Metrocolor): Freddie Young - **om.**: Ernest Day - **scg.**: Roy Walker - **c.**: Jocelyn Rickards - **es.**: Robert MacDonald - **mo.**: Norman Savage - **sv., scg.**: Stephen Grimes - **m.**: Maurice Jarre - **int.**: Robert Mitchum (Charles Shaughnessy), Trevor Howard (padre Collins), Sarah Miles (Rosy Ryan), Leo McKern (Tom Ryan), Christopher Jones (il maggiore Doryan), John Mills (Michael), Barry Foster (Tim O'Leary), Arthur O'Sullivan (McCardle), Marie Kean (la moglie di McCardle), Evin Crowley (Moureen), Barry Jackson (un caporale), Douglas Sheldon (Pat), Philip O'Flynn (Paddy), Niall O'Brien (Bernard), Owen O'Sullivan (Joseph), Niall Toibin (O'Keefe), Donald Neligan (un amico di Moureen) - **p.**: Anthony Havelock-Allan per A. Havelock-Allan Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **di.**: Metro Godwyn Mayer.

La formula commerciale già collaudata con successo dalla coppia Lean-Bolt con personaggi storici e romanzeschi (Lawrence d'Arabia, Il dottor Zhivago) *è questa volta applicata ad una storia di sentimenti e di adulterio ambientata in un povero villaggio di pescatori irlandesi al tempo della prima geurra mondiale e dei moti nazionalistici antibritannici. Ma evidentemente nel cinema i tempi lunghi (oltre tre ore di proiezione) e l'esigenza di far beh fruttare i soldi spesi mal si conciliano con le ambizioni introspettive. Le peripezie dell'inquieta protagonista del racconto — per sfuggire al grigiore di un'esistenza troppo banale accanto a un marito sempliciotto infrange con leggerezza le convenzioni e i tabù della piccola società che la circonda abbandonandosi all'appassionato amore per un maggiore inglese nevrotico — non riescono ad acquistare un minimo di consistenza umana e tematica. Pesano infatti sul risultato uno sviluppo narrativo che procede tra sbalzi, omissioni e immotivate diversioni politico-avventurose, e uno stile*

visivo così ricercato e prezioso da irrigidire personaggi e situazioni in artificiose, calligrafiche, gelide composizioni fini a se stesse. Sul piano dello spettacolo c'è qualche sequenza apprezzabile (soprattutto nella ricerca di suggestivi scorci paesaggistici e in alcune saporite pennellate d'ambiente); e Sarah Miles, alle prese con un ritratto femminile assai tortuoso e difficile, sa destreggiarsi con disinvoltura. La circondano però attori piuttosto opachi e monocordi (Robert Mitchum, Christopher Jones) o gigioni (Trevor Howard, John Mills), che contribuiscono non poco alle frequenti scivolate di gusto e di misura di questo fumettone. Nel complesso non si può non rammaricarsi per lo sperpero di denaro e di talenti che questa impresa ha indubbiamente comportato: tanto più spiacevole in quanto ne è responsabile un autore che in altri tempi, con una storia di adulterio abbastanza analoga e con mezzi modestissimi, aveva saputo creare un film come Brief Encounter, *ancora oggi giustamente ritenuto il capolavoro dell'intimismo cinematografico.* (A.B.)

Sasso in bocca, Il - **r.:** Giuseppe Ferrara - **asr.:** Gino Lo Re, Accursio Di Leo - **s., sc.:** Giuseppe Ferrara - **f.** Luigi Quattrini - **o. IIª unità:** Renato Tafuri - **scg.:** Gian Francesco Ramacci - **c.:** Rosanna Andreoni - **narratore:** Achille Millo - **mo.:** Giuseppe Ferrara con la collab. di Angelo Rossi - **sv. mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Vittorio Gelmetti - **materiale d'archivio:** dal film « Salvatore Giuliano » di Francesco Rosi e da cinegiornali dell'epoca - **cs. storica e collab. d.:** Michele Pantaleone - **int.:** Michele Pantaleone (il barone Tasca), Don Calò Vizzini (se stesso), Benedetto Colajanni (il procuratore O'Dwyer), John Francis Lane (il reporter), Giuseppe Di Bella, Accursio Di Leo, Francia Sciutto, Bill Vanders, Vito Zappalà - **p.:** Cine 2000 - Pino Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** regionale - **dr.:** 109'.

Tecnica e mezzi compositi, quelli usati da Giuseppe Ferrara ne Il sasso in bocca. *Di lungo metraggio per misura, a soggetto per argomento, in realtà il film sviluppa e approfondisce alcuni dei moduli di racconto e di espressione che il regista ha usato in molti dei suoi numerosi documentari di varia durata: documentari, specie quelli più maturi degli ultimi tempi, tesi a affrontare e a dibattere polemicamente e civilmente — in opposizione da sinistra — alcuni temi di vita civile e sociale del nostro paese. Qui il tema è quello della mafia e il documentario a soggetto di Ferrara — che si vale di citazioni da altri film (ad esempio* Salvatore Giuliano *di Rosi), di brani di documentari d'attualità (ad esempio arresti e interrogatori di gangster e di mafiosi) o di realtà ricostruita con attori, alcuni dei quali non professionisti — vede come un'unica potentissima struttura la mafia statunitense e quella siciliana da diversi decenni indietro fino a oggi, i fatti ormai storici legati alla malavita organizzata in America e quelli legati all'Italia, e quelli veri e quelli « presunti », fino alla droga, allo sbarco alleato in Sicilia, all'uccisione dei Kennedy e così via (il film fu terminato prima del rapimento di De Mauro). Ferrara — che fu allievo tra i migliori del Centro Sperimentale — è così, da prendere o da lasciare, da discutere certamente, ma non da investire di se e di ma. Come critico ha avuto e ha vedute pianificate di valore, specie nel quadro e negli autori del neo-realismo; come regista egli ha affrontato e affronta tutti i rischi della « contaminazione », a volte anche quello della inverosimiglianza o addirittura del ridicolo: ma va avanti con sicurezza e sopratutto con entusiasmo, credendo in quello che fa con grande passione, con indubbia sincerità, anche quando non tutte le prove sono chiare — almeno nel racconto cinematografico —, anche quando la falsità di certi personaggi — in quelli che sono pur sempre « attori », e non si vede perché e come possano passare per interpreti di se stessi, mafiosi o altro che siano — rischia di incrinare l'impalcatura.* (G.G.)

---

6 gendarmi in fuga - v. **Gendarme en balade, Le**

Senza famiglia - v. **Chibico Remi to Meiken Kapi**

Senza nome, I - v. **Cercle Rouge, Le**

Sledge / A Man Called Sledge - **r.:** Vic Morrow e Giorgio Gentile - **asr.:** Gianni Fabrizio - **s., sc.:** V. Morrow, Frank Kowalsky - **f.** (Techniscope, Technicolor): Luigi Kuveiller - **scg.:** Mario Chiari, Mario Scisci - **arr.:** Enzo Eusepi - **es.:** Pasquino Benesanti - **c.:** Elio Micheli - **mo.:** Renzo Lucidi - **int.:** James Garner (Sledge), Laura Antonelli (Ria), Dennis Weaver (Ward), Claude Akins (Hoker), John Marley (il vecchietto), Paola Barbara (Jade), Mario Valgoi (Beetle), Lorenzo Piani (Guthrie), Franco Giornelli (Joyce), Bruno Corazzari (Bice), Altiero Di Giovanni (Kehoe), Wade Preston (Ripley), Didi Perego (Elizabeth), Laura Betti (Sister), Tony Young (Mallory), Lorenzo Fineschi (Toby), Ken Clark (Floyd), Remo De Angelis (un giocatore di poker), Fausto Tozzi, Riccardo Garrone - **p.:** Dino De Laurentiis e Harry Bloom per Dino De Laurentiis Cinematografica - **pa.:** Carl Olsen - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 93'.

Speedy e Silvestro, indagini su un gatto al di sopra di ogni sospetto - comprende: 1) **Injun**

Trouble N. 2 - **r.:** Robert McKimson. 2) **Rabbit Stew and Rabbit Too** - **r.:** R. McKimson. 3) **Fistic Mystic** - **r.:** R. McKimson. 4) **Flying Circus** - **r.:** Alex Lovy. 5) **Claws for Alarm** - **r.:** Charles M. Jones. 6) **Daffy Rents** - **r.:** R. McKimson. 7) **To Hare is Human** - **r.:** Chuck Jones. 8) **A Haunting We Will Go** - **r.: R. McKimson.** 9) **The Music Mice Tro** - **r.:** Rudy Larriva. 10) **Rodent to Stardom** - **r.:** Alex Lovy. 11) **Slap Hoppy Mouse** - **r.:** R. McKimson. 12) **The Solid Tin Coyote** - **r.:** Rudy Larriva. 13) **A Taste of Catnip** - **r.:** R. McKimson. 14) **Wild Wild World** - **r.:** R. McKmison - **p.:** Warner Bros. - **o.:** U.S.A. - **di.:** Dear Int.-Warner Bros. - **dr.:** 98'. [13mo programma di cortometraggi a disegni animati delle serie « Looney Tunes » e « Merrie Melodies » in Technicolor. Composto da 14 cortometraggi doppiati in italiano e prodotti in anni diversi]

Spina dorsale del diavolo, La - **r.:** Niska Fulgozi - **sv., r.:** Burt Kennedy - **s.:** Massimo D'Avack, Stuart J. Byrne, William H. James - **sc.:** M. D'Avack, Clair Huffaker - **f.** (Panavision, Technicolor): Alfonso Avincola - **scg.:** Mario Chiari - **c.:** Elio Micheli - **mo.:** Carlo Fabianelli, Frank Santillo - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Bekim Fehmiu (Durango), Richard Crenna (il capitano Carter), Chuck Connors (il maggiore Brown), John Huston (il generale Miles), Ricardo Montalban, Ian Bannen, Slim Pickens, Woody Strode, Brandon De Wilde, Pat Wayne, Mimmo Palmara, Fausto Tozzi, Manfredo Giusto - **p.:** Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma/Jadran Film, Zagabria - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1970 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 105'.

Sterile Cuckoo, The (Pookie) - **r.:** Alan J. Pakula - **asr.:** Don Kranze - **s.:** dal romanzo omonimo di John Nickols - **sc.:** Alvin Sargent - **f.** (Technicolor): Milton R. Krasner - **scg.:** Roland Anderson - **arr.:** Charles Pierce - **mo.:** Sam O'Steen, John W. Wheeler - **m.:** Fred Karlin - **ca.:** « Come Saturday Morning » di Fred Karlin, Dory Previn, cantata da The Sandpipers - **int.:** Liza Minnelli (Pookie Adams), Wendell Burton (Jerry Payne), Tim McIntire (Charlie Schumacher), Elizabeth Harrower (la padrona di casa), Austin Green (il padre di Pookie), Sandra Faison (Nancy Putnam), Chris Bugbee (Roe), Jawn McKinley (Helen Upshaw), Fred M. Lerner, A. Frederick Gooseen, Mark P. Fish, Philip S. Derfler, John A. Hussey, Toni Shorrock, Eric Best, Becky Davis, Towyna Thomas, Frances Tobin, Tim Laurie, Margaret Markov, Anita Alberts, Warren Peterson, Paul McConnell, Adele Wynn, Cynthia Hull - **p.:** Alan J. Pakula per Paramount-Boardwalk Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** C.I.C. (Paramount) - **dr.:** 107'.

Sur la route de Salina/ Quando il sole scotta - **r.:** Georges Lautner - **r. IIa unità:** Paul Nuyttens - **asr.:** Claude Vital, Robin Davis Israel - **s.:** dal romanzo omonimo di Maurice Cury - **sc.:** G. Lautner, Pascale Jardin, Jack Miller - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Maurice Fellous - **f. IIa unità:** Alain Boisnard - **om.:** Yves Rodallec - **scg.:** Jean D'Eaubonne - **mo.:** Michèle David e Elizabeth Guido - **m.:** Bernard Girard-Christophe - **int.:** Mimsy Farmer (Billie), Robert Walker j. (Jonas), Rita Hayworth (Mara), Ed Begley (Warren), David Sachs, Sophie Hardy, Marc Porel, Bruce Pecheur, Albane Navizet, Ivano Staccioli - **p.:** Les Films Corona - Transiter-Alliance, Paris/Fono Roma, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1969-70 - **di.:** Fida - **dr.:** 103'.

Tigri di Mompracem, Le - **r.:** Mario Sequi - **s.:** Eduardo M. Brochero, dai personaggi creati da Emilio Salgari - **sc.:** Alfredo Maria Tucci, E.M. Brochero - **f.** (Techniscope, Technicolor): Emilio Foriscot - **scg.:** Jaime Cubero e Galicia - **c.:** Paola Nardi - **mo.:** Pietro Paolo Benedetti - **m.:** Francesco Angelo Lavagnino - **int.:** Ivan Rassimov (Sandokan), Andrea Bosic (Yanez), José Torres (Sambiglion), Claudia Gravy (Marianna), Luis Davila (Lord Grillouk), Anna Zinnemann, Dick Palmer, Lorenzo Terzon, Chris Huerta - **p.:** Filmes Cinemat., Roma/ Copercines, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Vamos a matar compañeros - **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** S. Corbucci - **sc.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita, Fritz Ebert, S. Corbucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Alejandro Ulloa - **scg.:** Alolfo Cofiño - **c.:** Jürgen Henze, Giuseppe Capogrosso - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Franco Nero (Yotland Peterson, lo svedese), Tomas Milian (Modesto Servando detto Basco), Jack Palance (John Mano di Legno), Fernando Rey (Xantos), Iris Berben (Lola), Francisco Bodalo (il generale Mungo), Karin Schubert (Zaira), Eduardo Fajardo (un colonnello), Gérard Tichy (un tenente), Lorenzo Robledo (un capitano a Yuma), Gianni Pulone, Giovanni Petti, Claudio Scarchilli, Alvaro De Luna, Luigi Pernice - **p.:** Tritone Filmindustria, Roma/Atlantida, Madrid/Terra Filmkunst, Berlin - **o.:** Italia-Spagna-Repubblica Federale Tedesca, 1970 - **d.:** Titanus.

Il paese si chiama San Bernardino, in Messico, e siamo presumibilmente nella seconda metà del secolo scorso: c'è uno spietato, sanguinario, rozzo e trasandato generale Mongo che guida una rivoluzione e ci sono — sotto la guida di Lola — i seguaci del rivoluzionario-non violento professor Santos; poi c'è uno svedese, che porta soldi e armi per Mongo ma che non disdegna di star con gli altri, che lo vorrebbero; il professor Santos è detenuto in carcere al di là del Rio Bravo, negli Stati Uniti, a Yuma. Il meccanismo funziona a base di colpi di scena spesso impossibili e volutamente assurdi e provoca-

tori, c'è un notevole divertimento e non poca ironia (e nulla a che vedere col « western », malgrado le definizioni di comodo), ci sono delle invenzioni spiritose e dei personaggi delineati con una qualche piacevolezza. Entro limiti ben precisi, così, Vamos a matar compañeros *è un abile film di svago, anche se, ovvio, non certo originale.* (G.G.)

20.000 leghe sotto i mari - v. **Kaitei sunman Mairu**

You Can't Win 'Em All (Al soldo di tutte le bandiere) - **r.**: Peter Collinson - **s., sc.**: Leo G. Gordon - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Kenneth Iggins - **scg.**: Seamus Flannery - **arr.**: Bruce Crimes - **c.**: Dinah Greet - **mo.**: Ray Pulton - **m.**: Herbert Robbein e Bert Kaempfert - **int.**: Tony Curtis (Josh), Charles Bronson (Adam), Michèle Mercier, Patrick Magee, Gregoire Aslan, Leo Gordon - **p.**: Gene Corman per la S.R.O. Company in collab. con la Turchia (Alì Cakus) - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Columbia-Ceiad.

● ●

Riedizioni

Cameraman, The (Il cameraman, **già** Io... e la scimmia) - **r.**: Edward Sedgwick - **s.**: Clyde Bruckman, Lew Lipton - **sc.**: Richard Schayer - **f.**: Elgin Lessley Reggie Lanning - **mo.**: Hugh Wynn e Basil Wrangell - **int.**: Buster Keaton (Luke Shannon), Marceline Day (Sally Richards), Harold Goodwin (Harold Stagg), Sidney Bracy (Edward J. Blake), Harry Gribbon (il poliziotto Henessey), Tom Maguire, Lucrezia Donati - **p.**: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Prod. / Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1928 - **di.**: Metro Goldwyn Mayer.

Carica dei 101, La - v. **Hundred and one Dalmatians, The**

Hundred and One Dalmatians, The (La carica dei 101) - **r.**: Wolfgang Reitherman, Hamilton S. Luske, Clyde Geronimi - **di.**: C.I.C. (Universal) - **dr.**: 80'.

V. giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », 1961, n. 7, p. 143, e altri dati in « Bianco e Nero », nn. 7/8/9, p. 94 (Filmografia ragionata di Walt Disney).

Io... e la scimmia - v. **Cameraman, The**

Corps de Diane (Il corpo di Diana) - **r.**: Jean Louis Richard - **o.**: Francia-Cecoslovacchia, 1968.

V. dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. (94).

● ●

Addenda 1970

Colpo grosso al Casinò - v. **Mélodie en sous-sol**

Mélodie en sous-sol (Colpo grosso al Casinò) - **r.**: Henri Verneuil - **o.**: Francia-Italia, 1963. [Uscito a Roma in riedizione il 17 luglio 1970.]

V. giudizio di Leonardo Antera e dati in « Bianco e Nero », 1963, n. 11, p. (100).

Mostri della città sommersa, I - v. **Robots 2000**

Robots 2000 (I mostri della città sommersa) - **r.**: Terence Ford - **s.**: Kazuo Shimomura - **sc.**: Koichi Ohtsu - **f.** (colore): Kazuo Shimomura - **mo.**: Terence Ford - **m.**: Shunsuke Kikuchi - **int.**: Peggy Neal, Frank Gruber, Steve Tiba, Andre Huse, Eric Nielsen, Miek Danyn,

Bivaty Keller, Brown Ganser, John Crain - **p.**: Daiei - **o.**: Giappone - **d.**: Indipendenti Regionali. [Il nome del regista e quello degli attori sono stati americanizzati dalla Casa italiana di noleggio. Uscito a Roma il 29 giugno 1970.]

Le schede dei film usciti a Roma sono di Aldo Bernardini, Guido Cincotti, Giacomo Gambetti. Dati filmografici a cura di Roberto Chiti.

● ● ●

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** (rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segretaria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzatore), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

Schede

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione Iª (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

ANTONIO COVI, « Dibattiti di film », Padova, Gregoriana Editrice (coll. « Comunicazione Sociale »), 1971, pp. 319, in 16°, ill. f.t. - L. 2.200.

Il volumetto raccoglie recensioni di film (per la maggior parte già pubblicate dall'A., il gesuita P. Covi, sul periodico del Centro Italiano Relazioni Umane) usciti in Italia tra il 1966 e il 1970, ordinate per registi e per temi. Più che sul rigore della metodologia critica, l'A., nell'accostarsi alle singole opere, ha cercato di arrivare a un tipo di analisi « dialettica, e possibilmente impersonale, in grado di offrire al lettore una valida materia di discussione mettendo in evidenza le interpretazioni dei film, spesso divergenti o contrarie, che ne ha dato la critica ». Questa funzione di stimolo per il confronto e la verifica delle idee è sottolineata anche dai questionari che concludono ogni capitolo (riassumendo le principali questioni sollevate nel testo) e dal capitolo introduttivo dedicato alla « metodologia del dibattito ». Concludono il lavoro un'ampia nota bibliografica suddivisa per argomenti e l'indice dei film.

RENATO TOMASINO: « New American Cinema », Roma, Edizioni Glaux (Saggi de « Il Protagora » n. 3), 1970, pp. 79, in 8°, ill. f.t. - L. 1.000.

Il saggio, a carattere largamente informativo e divulgativo ma non privo di stimolanti osservazioni critiche, si occupa della nascita e degli sviluppi del « New American Cinema » dal 1969 al 1969, articolandosi in alcuni capitoletti sull'estetica, l'ideologia e la formazione del movimento, e su alcuni autori e gruppi particolarmente significativi (Mekas, Brakhage, Markopoulos, il gruppo di S. Francisco, il Fluxus Group, ecc.). Seguono alcuni documenti sul N.A.C., ripresi per la maggior parte dalle riviste « Film Culture » e « Filmcritica ».

2 - Testi di film

« *The Rules of the Game,* a Film by Jean Renoir », London, Lorrimer (coll. « Classic Film Scripts » n. 17), 1970, pp. 168, in 8°, ill. f.t. - 15 s.

« *Wild Strawberries,* a Film by Ingmar Bergman », London, Lorrimer (coll. « Modern Film Scripts » n. 18), 1970, pp. 120, in 8°, ill. f.t. - 12 s.

« *Ivan the Terrible,* a Film by Sergei Eisenstein », London, Lorrimer (coll. « Classic Film Scripts » n. 19), 1970, pp. 264, n. 8°, ill. f.t. e in t. - 21 s.

« *Le jour se lève,* a Film by Marcel Carné and Jacques Prévert », London, Lorrimer (coll. « Classic Film Scripts » n. 21), 1970, pp. 128, in 8°, ill. f.t. - 15 s.

Si vanno moltiplicando da qualche anno in vari paesi le iniziative editoriali vòlte a fornire a studiosi e appassionati di cinema quei documenti utilissimi e a volte insostituibili che sono le sceneggiature dei film. Tra le ormai numerose collane estere dobbiamo segnalare questa di « Classic and Modern Film Scripts », già da qualche anno varata dall'editore londinese Lorrimer. Essa affianca, per il pubblico di lingua inglese, l'analoga nota serie di sceneggiature edita in Francia da « L'Avant-Scène », dalla quale riprende e traduce spesso i testi, sia pure integrandoli con materiali critici e informativi nuovi e tenendo conto delle edizioni inglesi e americane dei film considerati. La collana, comprendente ormai

più di venti titoli, è dedicata a opere classiche e moderne. Tra i classici già considerati troviamo *La grande illusion* di Jean Renoir, *Bronenosec Potëmkin* di S.M. Ejzenstejn, *Der blaue Engel* di Joseph von Sternberg, *L'âge d'or* e *Un chien andalou* di Luis Buñuel, *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné, *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica; tra i moderni, l'interesse si indirizza particolarmente alle opere dei giovani: Jean-Luc Godard, soprattutto, ma anche François Truffaut, Lindsay Anderson, ecc. Com'è probabilmente inevitabile in questo tipo di iniziative, la scelta dei titoli è piuttosto casuale, non corrisponde cioè ad un piano organico o a precisi criteri ideologici o critici. Lo confermano anche gli ultimi volumi pubblicati, quelli di cui ci occupiamo questa volta, peraltro dedicati tutti ad opere di notevole rilievo. *The Rules of the Games* - cioè *La règle du jeu* - di Jean Renoir, *Ivan the Terrible* - cioè *Ivan Groznyi*, I[a], II[a] e III[a] - di Sergej Ejzenštejn, e *Le jour se lève* di Marcel Carné propongono, tradotti, gli stessi testi già apparsi anni fa su « L'Avant-Scène », basati su copie definitive dei film (ad eccezione, naturalmente, della terza parte del film di Ejzenštejn, rimasta allo stadio di progetto) e confrontati, ove possibile, con le sceneggiature originali. Sono stati però aggiunti: alla prima sceneggiatura, interviste e testi vari relativi al film di Renoir; e alla terza un testo (in estratto) di André Bazin apparso nel 1953 in « Regards neufs sur le cinéma ». La sceneggiatura del bergmaniano *Wild Strawberries* - cioè *Smultronstället* (Il posto delle fragole) - è stata invece tradotta direttamente dall'originale svedese: è preceduta dal noto scritto sulla regia cinematografica dello stesso Bergman e dall'omaggio scritto da quest'ultimo per Victor Sjöström, in occasione della sua scomparsa; ed è conclusa da una sorta di scaletta che ricostruisce l'ordine definitivo del montaggio.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia

---

NANCL HARDIN, MARILYN SCHLOSSBERG (edited by) « *Easy Rider*. Original Screenplay by Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern », New York, The New American Library Inc. (coll. pocket « Signet Film Series »), 1969, pp. 191, in 16°, ill. f.t. e in t. - L. 1.250.

JEROME AGEL (edited by), « The Making of Kubrick's *2001* », New York, The New American Library Inc. (coll. pocket « Signet Film Series »), 1970, pp. 367, in 16°, ill. f.t e in t. - L. 1.500.

In America i libri di cinema hanno un pubblico più vasto che da noi. Infatti vi compaiono spesso in edizioni economiche e tascabili anche testi che esigono un lettore attento e un interesse specifico; come sono indubbiamente questi due « Signet Film Books », ultimi esemplari di una serie già da tempo avviata. Da libro a libro la formula varia, cercando sempre di conciliare le esigenze di una larga divulgazione con un certo grado di serietà scientifica e culturale. Il primo volumetto, dedicato al noto e fortunato film di Dennis Hopper, ai dati e alla sceneggiatura completa di *Easy Rider* (illustrata da una serie di fotografie piuttosto mediocri) aggiunge un curioso articolo sul cinema scritto dal regista nel 1965 (e a quel tempo respinto da un periodico nazionale), un articolo (di Tom Burkee) biografico-critico su Hopper e sul suo film, tre note sugli attori Jack Nicholson e Peter Fonda e sulla musica del film, e un articolo introduttivo di Frederic Tuten.
Più ricco e vivace è il volume su *2001* di Kubrick, curato da quel Jerome Agel che già aveva coordinato il lavoro grafico per i testi di Marshall McLuhan « The Medium Is the Message » e « War and Peace in the Global Village ». Esso segue e documenta un po' tutto il lavoro preparatorio del film e contiene tra l'altro: il racconto di Arthur C. Clarke « The Sentinel », dal quale il film prese lo spunto; una serie di interviste fatte da Kubrick a scienziati ed esperti spaziali, a proposito delle possibilità di una vita extra-terrestre (dovevano essere utilizzate come prologo al film, ma vennero eliminate dallo stesso regista dopo una prima proiezione di prova); un profilo di Stanley Kubrick scritto da Jeremy Bewstein per il « The New Yorker »; una interessante documentazione fotografica sulla ricerca di nuove tecniche visuali effettuata appositamente per questo film dagli esperti in effetti speciali; un divertente campionario delle lettere giunte al regista da ogni parte degli Stati Uniti; un articolo di Frederick I. Ordway (consulente scientifico e tecnico di Kubrick) sulla sua esperienza di lavoro; un'ampia rassegna delle recensioni apparse sulla stampa americana il testo dell'intervista rilasciata dal regista a « Playboy »; ecc.

ALFONS HACKL, « Fred Astaire and His Work », Wien, Edition Austria International (fascicolo speciale di « Film Kunst »), 1970, pp. 120, in 8°, ill. - s.p.

Nel 1959 Fred Astaire tracciò, con « Step in Time », uno spiritoso ed amabile autoritratto. L'attuale volumetto — in lingua inglese anche se edito in Austria — ripercorre invece, con grande accuratezza e scrupolo filologico, la sua carriera teatrale e cinematografica. Oltre a una sintetica biografia, contiene un repertorio ragionato, consistente in una pagina-scheda per cia-

scuno degli 11 « musical », dei 35 film e dei 15 « show » televisivi di cui il ballerino-attore è stato protagonista; ciascuna accompagnata da una fotografia e corredata dei dati completi, di un breve accenno all'argomento, della lista di tutti i numeri musicali, con la specificazione se in essi Astaire canta o balla, se si esibisce da solo o in compagnia di altri partner, ecc. Segue un elenco delle musiche composte da Astaire stesso, e una discografia ricca di circa 300 titoli.

GLENDON ALLVINE, « The Greatest Fox of Them All », New York, Lyle Stuart, 1969, p. 244, in 8° - $ 5,95.

(MICHAEL BALCON), « Michael Balcon Presents... A Lifetime of Films », London, Hutchinson, 1969, pp. 239, in 8°, ill. - scell. 50.

PHILIP FRENCH, « The Movie Moguls », London, Weidenfeld & Nicholson, 1969, pp. 169, in 8°, ill. - scell. 42.

BOB THOMAS, « Selznick », Garden City (N.Y.), Doubleday, 1970, pp. 381, in 8°, ill. - $ 7,95.

BOB THOMAS, « Thalberg, Life and Legend », Garden City (N.Y.), Doubleday, 1969, pp. 416, in 8°, ill. - $ 7,95.

NORMAN ZIEROLD, « The Hollywood Tycoons », London, Hamish Hamilton, 1969, pp. 354, in 8°, ill. f.t. - £ 2,250.

Ai funerali di Louis B. Mayer partecipò tutta Hollywood: probabilmente volevano accertarsi che fosse morto davvero. La battuta maligna è attribuita a Samuel Goldwyn, e dà una vivida immagine del clima vigente nella capitale del cinema nella sua epoca d'oro. Sui magnati di Hollywood — quelli che un'agiografia desueta definiva gli « zar » o i « rajah » o i « tycoons » — esiste una lettereatura biografico-critica abbastanza vasta, spesso alimentata dagli stessi interessati con loro contributi autobiografici.
Qui si vuol segnalare una serie di volumi recentemente — e sparsamente — apparsi sull'argomento, di vario livello e qualità ma tutti apportatori di qualche contributo alla conoscenza non solo dei singoli personaggi, dei loro caratteri, gusti, manie, attitudini e comportamento, ma dell'epoca in cui vissero e spesso campeggiarono da autentici protagonisti.

Dai vari volumi, quello più correttamente impostato sul piano critico ci sembra « The Movie Moguls » di Ph. French, che si presenta nel sottotitolo come « an informal History of the Hollywood Tycoons ». In effetti il libro centra la sua attenzione su « gli uomini che sovraintesero alle fortune delle otto maggiori compagnie che dominarono la produzione, distribuzione ed esibizione dei film in America e in gran parte del mondo ». Da Lasky a Selznick, da Hays a Thalberg, da Cohn a De Mille, da Hearst a Laemmle a Schary a Zanuck, l'autore presenta una serie di attendibili e penetranti profili, intesi a inserire le loro biografie in un contesto che non trascuri il « background » socio-culturale in cui operarono. L'opera del French — che è un autorevole e brillante critico inglese — risulta perciò di notevole interesse e, pur dal particolare angolo visuale prescelto, dà un obiettivo apporto alla conoscenza di tutto il cinema americano dell'ultimo mezzo secolo.
Impostazione analoga a quello di French ha il volume di N. Zierold (già autore di « The Child Star »): una galeria di ritratti più o meno aneddotici, e più o meno dedicati ai medesimi personaggi: Selznick, Laemmle, Goldwyn, Schulberg, Lasky, De Mille, Zukor, Cohn, Fox, i Warner, Zanuck, Mayer. Il tono però è più futile e, al tempo stesso, meno brillante. Né il volume si distingue per particolari apporti che, attraverso le figure dei singoli, consentano d'illuminare meglio la vita e la storia delle società delle quali furono alla testa.

Gli altri volumi sono incentrati su singoli personaggi, e ne trattano quindi le vicende biografiche con maggior dovizia di particolari e con un tentativo, in taluni casi riuscito, di maggiore approfondimento.
A William Fox è dedicato il volume di G. Allvine: cioè a quella che, tra le altre figure di « tycoons » hollywoodiani, offre l'immagine più pittorecsa dell'avventuriero capace e senza scrupoli, fattosi dal niente e pervenuto rapidamente — attraverso lotte dure e spietate, dalle quali nessun colpo basso era escluso — alla guida di una delle più colossali concentrazioni finanziarie che l'industria del cinema americano abbia conosciuto. La parabola di Fox è esemplare: di oscura origine ungaro-tedesca, immigrato in fasce, sommariamente istruito, a vent'anni calcava i palcoscenici della Bowery, ma dieci anni dopo, sfidato vittoriosamente il trust della « M. P. Patents Co. », diventava il maggior noleggiatore e esercente degli Stati Uniti, completando poi il ciclo nel 1915 con la fondazione della Fox Film. L'apogeo della potenza Fox lo toccò all'avvento del sonoro, quando con spericolate operazioni si assicurò il controllo della Movietone — in concorrenza col brevetto Vitaphone della Warner —, della Gaumont e perfino della M.G.M. Ma un paio di anni dopo era il crollo: abbandonato dalle banche, perseguitato dal fisco e dai tribunali, Fox dové svendere tutte le sue partecipazioni; nel '35, quando la sua società si fondeva con la 20th Century Pictures, era un uomo finito. Dopo aver agito per qualche anno ai margini dell'industria del film, nel 1942 dové dichiarare bancarotta e, convinto di corruzione da un magistrato, subire l'onta

della prigione. Tentò ancora, in seguito, la scalata al successo; ma gli avversari non si mostrarono pietosi verso lo spietato affarista e gli preclusero ogni possibilità. Morì dimenticato nel '52, proprio nel momento in cui la casa che ancora portava il suo nome attingeva nuovi fastigi grazie allo sfruttamento del Cinemascope.
La documentazione di Allvine — che fu per anni « public relations man » della Fox e in quanto tale partecipe della vita più segreta dell'azienda — è di prima mano. La sua cronaca — anche se resta ben lontana dalla corrosiva icasticità distillata nel 1933 da Upton Sinclair nella sua biografia di un Fox ancora in auge — acquista spesso la cruda drammaticità del « feuilleton »: quasi inverosimile, si direbbe, nel narrare le vicende di un autentico impero industriale, del suo fondatore e della sua corte, nonché dei discendenti principali: Clarke, Kent, Skouras, Zanuck padre e figlio.

Di grana più grossa, più indulgenti all'aneddotica e al taglio giornalistico, i due volumi dedicati da Bob Thomas ad altri esponenti dell'epoca aurea: Thalberg e Selznick. Il nome del primo non apparve mai nel « credits » di alcuni film: ma egli fu per anni considerato — forse al di là dell'effettiva realtà delle cose — l'autentico cervello, geniale e dispotico, di quell'impero che si chiamò M.G.M., alla cui fondazione — dopo essere stato a vent'anni il braccio destro di Laemmle alla Universal — egli venne associato da Louis B. Mayer. Il « ragazzo d'oro » di Hollywood aveva alimentato finora più la mitologia che la cronaca biografica: in lui Francis Scott Fitzgerald aveva trovato il modello per il Miles Calman di « Crazy Sunday » e per il Monroe Stahr di « The last Tycoon ». Quanto a Selznick, qui la biografia più che indulgere alla mitizzazione pencola verso la sdolcinatura, verso un sentimento di patriarcale serenità che sembra emanare dalla sua figura di uomo più ancora che di produttore. L'impronta da lui conferita a un certo tipo di produzione viene ricalcata con enfasi e ammirazione; e tutto ruota, naturalmente, su quel poderoso cardine che è *Gone with the Wind*. Nei due volumi del Thomas si fa apprezzare comunque il corredo di indici, schede filmografiche, bibliografiche, liste di « Awards », inconsueto in confezioni del genere.

Citiamo per ultimo, ma non come ultimo, il volume autobiografico di Michael Balcon, inglese e perciò assai meno toccato dal gusto del gigantismo che caratterizzò i suoi confratelli di oltreoceano. Dopo Alexander Korda e Arthur Rank, ma in forma diversa e in modo più sostanziale, Balcon ha identificato per così dire il cinema britannico, quello che per decenni si è imposto, se non alla esaltata ammirazione, certo al rispetto e alla stima del pubblico e degl'intenditori. Da cinquant'anni sulla breccia — dalla Gainsborough alla Gaumont British alla Ealing — Balcon ha incontrato, e spesso scoperto e lanciato, molti talenti di registi e di attori, da Hitchcock a Buñuel, da Coward a Crichton a Dearden a Richardson, da Betty Compson a Ivor Novello, da Vivien Leigh a Guinnes alla Hepburn. Produttore non avventato ma neache retrivo, non esitò a far credito a personalità ritenute poco gradite al « box office » permettendo, tra l'altro, ai documentaristi Watt, Frend, Cavalcanti, di esordire o tornare al film a soggetto. Sua massima gloria rimane la produzione di *Man of Aran* di Flaherty. La sua autobiografia, pur concedendo al ricordo personale, all'abbandono nostalgico, è ricca di fatti, di episodi, di giudizi, d'incontri umani, di ritratti; fra i quali il più vivido — pur attraverso l'elegante contenutezza della sua prosa — risulta appunto il suo, quello di un produttore che ha legato il suo nome a più di 350 film e del quale si può affermare che ha esercitato onestamente la sua professione.

Le schede dei libri sono di Aldo Bernardini e Guido Cincotti

Parlatorio

Roma, dicembre 1970
Caro Ammannati,

l'anonima prosa, intrisa di « lorianesimo », delle due sconcertanti colonne dedicate a « Circoli del cinema in Italia e in Francia » (n. 1/4, 1970 di « Bianco e Nero ») mi costringono a rivolgermi a te, e non personalmente all'estensore, sia per replicare ad alcune affermazioni eccessivamente masochistiche per chi le ha espresse, sia per inforformare i lettori di « Bianco e Nero » del vero stato della repressione che si opera nei confronti dei circoli del cinema.

Circa la replica, mi soffermerò soltanto su alcuni aspetti più madornali (se non fossero inquietanti — come dirò — per la sede ospitante) del corsivo in parola. L'affermazione più grottesca — vale la pena ripeterla per intero — recita: « Non si capisce che cosa la FICC voglia sostituire al monopolio statale il quale, con limiti e manchevolezze, è tuttavia l'unica forma di salvaguardia degli interessi di tutti, se veramente di monopolio statale si tratta e non di monopolio di governo ».

Mi sembra che — in questo caso — non valga proprio la pena di addentrarsi in una analisi del rapporto tra « pubblico » e « privato », dei rapporti di produzione in una società neocapitalistica e della funzione del monopolio statale in un sistema come questo; basti dire che una prospettiva coerente alla « salvaguardia degli interessi di tutti », così come enunciata nell'anonimo, potrebbe essere acquisita dal tardocorporativismo. Ma, a parte l'innovante base ideologica del testo, è ancor più spassosa la contestualità storica dei riferimenti; quando l'anonimo afferma con aria ingenua « non si sa cosa voglia la FICC » e poi avanza il dubbio, abbastanza fondato, che « monopolio statale » possa essere « monopolio di governo » (cfr. i Telegiornali di Mamma TV), non sembra anche a te che si comporti almeno come un finto ingenuo?

Non mi soffermo neppure su alcune affermazioni che denotano una percentuale non irrilevante di malafede e di pregiudizio. Noterò soltanto, a proposito della presunta « atmosfera di semiclandestinità » del Congresso della FICC, che effettivamente non è stato visto alcun redattore di « Bianco e Nero » intervenire ai lavori. Se qualcuno fosse venuto, ed avesse partecipato alle nostre appassionate discussioni, avrebbe constatato che il loro sogno inconscio dell'anonimo di farci scendere nelle catacombe non si è ancora realizzato; tra l'altro non ci piace l'umidità. Se fosse venuto l'anonimo, non avrebbe pretestuosamente raccattato proprio il comunicato dove il salto di una riga ha reso del tutto incomprensibile la lettera del testo.

Ma non il senso generale del discorso; ed è questo significato che non quadra con la visione politica dell'estensore. A questo punto, però, conviene lasciare da parte gli spiccioli della squallida occasione di questa lettera e affrontare i problemi che più stanno a cuore alla FICC.

Innanzitutto per riconfermare una scelta politica che la FICC non ha fatto in occasione del suo ultimo Congresso, suggestionata, come si dice, da influenze momentanee. Certo il maggio '68 poteva passare come acqua fresca soltanto sulla testa di chi ha salde convinzioni corporativistiche; per chi, invece, come gli associati alla FICC, persegue progetti societari opposti, le lotte operaie e studentesche degli ultimi due anni hanno avuto un'importanza di maturazione fondamentale. La FICC, tuttavia, non aveva atteso il '68 per operare e dichiarare le proprie scelte di fronte a problemi quali i rapporti cinema-politica, associazionismo culturale e impegno politico, sviluppo della cultura audiovisiva e trasformazione della società. Il X Congresso, svoltosi ad Orvieto nel 1965, aveva affrontato questi temi e, pur con alcune contraddizioni, li aveva risolti anticipando posizioni che più avanti sarebbero state assunte in numerosi ambienti di intellettuali.

Vi è da notare, inoltre, che sulle impostazioni discusse ed approvate ad Orvieto, si era sviluppato un ampio movimento di circoli che aveva portato il numero degli associati alla FICC dai 90 del 1965 ai 200 del 1970.

Se il Congresso di Grosseto costituì prevalentemente un momento di sviluppo quantitativo più che una ricerca di nuove vie d'intervento dei circoli del cinema, il XII° svoltosi a Roma, è stato tutto problematico; esso è stato impostato attraverso un seminario preliminare, incontri regionali, un numero di « Occhio Critico » dedicato ai problemi da discutere per affrontare le nuove funzioni dei circoli; l'assemblea, infine, è stata estremamente viva, specchio di uno sforzo di individuazione di linee teoriche ed operative capaci di innovare le impostazioni tradizionali della FICC rispetto alle esigenze che la realtà economica, politica, culturale oggi pone.

Tutto ciò, in sintesi, per informare, pur sommariamente, il lettore di « Bianco e Nero » che la FICC non si limita « agli appelli forzatamente casuali e un pò demagogici » ma nei limiti, ben definiti metodologicamente dell'organismo centrale, cerca di contribuire — oggi attraverso strutture regionali — allo innovarsi del contributo dei cir-

coli per i fini comuni. E' evidente che ciascun circolo è impegnato, rispetto a tali fini, nel rapporto con la realtà ambientale in cui opera. Ed è altrettanto evidente che non basta prefiggersi dei fini per affermare di averli raggiunti.
Tali fini sono riassunti nelle linee programmatiche scaturite dal Congresso:
« La situazione attuale, che vede il tentativo di svuotare e fermare con la repressione i processi innovativi della realtà strutturale e culturale italiana promossi dalle recenti lotte del movimento operaio e studentesco, conferma la giustezza delle scelte operate dai circoli FICC i quali rinnovano il loro impegno a contribuire per l'ulteriore sviluppo e accelerarsi di questi processi. L'azione della FICC vuole inserirsi in quella più ampia del movimento operaio, ricercando nuove forme d'intervento alle lotte delle classi lavoratrici.
Per ribaltare le classiche strutture verticali e centralizzate, tipiche delle associazioni tradizionali, la FICC attua un radicale decentramento delle funzioni direttive e organizzative attraverso la loro articolazione regionale e per gruppi di lavoro.
Tale impostazione vuole sollecitare l'elaborazione di una politica culturale emergente dalla prassi d'intervento dei circoli nella battaglia contro la gestione autoritara ed il monopolio del potere dei mezzi di comunicazione di massa (cinema, stampa e televisione). Contro ogni pratica individualistica, specialistica ed elitaria, i circoli della FICC si propongono di operare per l'organizzarsi di un pubblico che neghi e rifiuti un ruolo subalterno e per fornire, al contrario, una risposta attiva, protagonista e responsabile.
La FICC, contro chi vuole distruggere l'associazionismo o ridurlo a funzione del sistema, o nega la sua validità ed efficacia attuali, individua nell'associazionismo il principale strumento d'intervento per realizzare il suo lavoro cinematografico-politico-culturale; e, coerentemente si conferma disponibile per un possibile comune operare insieme a tutte le organizzazioni di base, locali e nazionali, che condividono queste linee di tendenza ».

Rispetto alla linea scelta dalla FICC, la più produttiva per un rinnovarsi dell'intervento dei circoli del cinema, vi sono state diverse reazioni: da quella borbonica del « Popolo » (30/1/1970) a quella pseudo-tecnica del corsivetto di « Bianco e Nero ».

Cosa diceva « Il Popolo »? Ricorrendo ad un argomento tipico della destra più conservativa (quella che si è rimangiato ogni briciolo di ideologia liberale), affermava: « Poichè... non è ammissibile che lo Stato finanzi una associazione politica che si propone il rovesciamento delle istituzioni democratiche » invitava « a non ammettere simili distorsioni che nessuna Corte dei Conti potrebbe mai tollerare ». E' chiaro chi, a questo punto, si propone il rovesciamento delle istituzioni democratiche; per la FICC, per ogni democratico reale e per ogni forza politica che abbia lottato per questa Costituzione, è proprio l'articolista che, attraverso forme di delazione borbonica, preme sulle forze più retrive del suo partito e del governo affinchè le leggi dello Stato non siano rispettate. La legge n° 1213, infatti, assegnando contributi ad associazioni di circoli di cultura cinematografica, non si proponeva di escludere componenti ideologiche presenti nel nostro paese — e forze organizzate che a tali componenti ispirano il loro impegno — dal lavoro dell'associazionismo cinematografico (e, quindi, dai contributi). Certo, in uno stato rigidamente fascista questa possibilità non sarebbe stata data, e non solo ai circoli del cinema.
Ma nel 1966, presentando domanda di riconoscimento, la FICC non ha dovuto abiurare alle linee ideali che dal 1947 ispirano la propria azione; né ha dovuto dichiarare che i modi, le forme, le tecniche di lavoro dei circoli sarebbero dovuti rimanere congelati, nell'ignoranza più assoluta di ciò che accade nel mondo, da un punto di vista scientifico (le ricerche sui mass-media), da un punto di vista tecnico (le video-cassette), e, soprattutto, da un punto di vista politico (il '68, le lotte dei lavoratori, il Vietnam, la Palestina).

Non avrebbe potuto, e non può ignorare, neppure, ciò che accade nel cinema nel nostro paese. Se non altro per comprendere la realtà in cui deve operare, per rifiutare i vecchi modi d'intervento, per cercarne altri, diversi, più adeguati ai propri fini. L'articolo del « Popolo », ad esempio, si inquadra nell'ampia manovra repressiva che tende a far rientrare anche le minime conquiste presenti nella legge 1213. La delazione, infatti, è stata immediatamente accolta dall'amministrazione che ha individuato, non si sa con quanta sagacia, i modi di bloccare i contributi (non solo alla FICC, ma anche ad altre Associazioni impegnate nella ricerca di nuove forme di lavoro); sembra sicuro, poi, che i contributi alla FICC (e ad altre Associazioni) siano stati diminuiti.
Se l'articolista del « Popolo » (ripreso con la massima tempestività dalla stampa più screditata) ha dato il *la* — diciamo ideologico — all'attacco ai circoli del cinema e alla FICC in particolare, altri servi, intuendo precisamente cosa voleva il padrone, hanno scelto altri terreni di attacco, se possibile ancora più ipocriti. Ad es., quello pseudo-tecnico della cosiddetta « diffusione della cultura cinematografica ».
Tra questi attacchi si annovera, purtroppo, quello di « Bianco e Nero », in particolare quando scrive: « Forse è vero che la FICC ha esaurito il proprio ruolo, quando si impongono altre forme di diffusione e di divulgazione — circuiti culturali, d'essai, specializzati, alternativi, ecc. — », tutto messo in un calderone. Insomma, se la FICC e i circoli del cinema non perissero per la chiusura dei fondi stabiliti dalla legge, essi dovrebbero scomparire perché si sarebbero venute « imponendo » altre forme di diffusione. Il fatto è che, attraverso le manovre in atto (dai ricatti alle minacce, dai

pareri « tecnici » al blocco amministrativo dei fondi acquisiti) si tenta, obiettivamente, di imporre al pubblico una linea consumistica (anche il consumo dei *film di qualità*, infatti, è consumo, come già molti anni fa notava Bachlin). Le « forme nuove di diffusione », quindi, non « si impongono » per via naturale e fatale. Esse « vengono imposte » per volontà di chi non si prefigge altro scopo che la massimizzazione del profitto e, nel campo specifico, la ricerca, nel mercato fresco dei nuovi strati sociali, di potenziali fruitori del « cinema di qualità ».

Questa volontà si attua anche con il grazioso contributo del « Popolo » e, con questo articolo, di « Bianco e Nero ». E' evidente, altresì, che ben altre strade « si imporrebbero » se le volontà politiche fossero diverse. Basti pensare allo sviluppo dei circoli del cinema verificatosi in questi ultimi anni, non certo a caso, anche con l'aiuto, benché modestissimo, della legge 1213.

Altro che esaurimento del ruolo dei circoli del cinema! E' bastato un loro minimo sviluppo quantitativo anche attraverso contraddizioni, lentezze, difficoltà per spaventare il conservatorismo più oltranzista il quale, rispetto all'uso del cinema e della televisione, ritiene che il diritto di parola spetti a pochi (e sempre agli stessi e in eterno), che le masse operaie e contadine debbano solo ascoltare e vedere per educarsi ad ascoltare ed a vedere meglio, secondo i canoni stabiliti dai pochi e dai loro grisi, attraverso i ghetti culturalistici.

Queste associazioni, allora, non s'hanno da fare? Così sembrano affermare alcuni organi di stampa, facendosi portavoci degli interessi costituiti. Spetta anche alle altre Associazioni di cultura cinematografica rispondere a questi ultimatum che hanno preso di mira, per prime, due Associazioni come la FICC e i Cineforum (e non a caso l'associazione cattolica ha subito quest'anno una scissione a destra). Ma tali ultimatum e manovre non tarderanno a prendere di mira anche le altre: quando la conservazione prevale la repressione colpisce anche chi crede di stare tranquillo alla finestra. E nel campo culturale non è detto che i colpi debbano essere per forza duri; possono anche essere dolcissimi, suadenti, attraverso — ad esempio — la maggiore apertura della borsa rispetto alle chiusure operate nei confronti di altre associazioni. Quella prodigalità è sospetta, offensiva, deve essere guardata con realismo da chi ben conosce i classici strumenti del divide et impera.

Concludendo, non siamo in pochi a ritenere che i circoli del cinema hanno una funzione, ben diversa da quel ruolo divulgativo e diffusivo che le nuove iniziative (anche industriali, pur se con notevole ritardo) intendono coprire. Rispetto a quel ristretto « ruolo » (e a quel « ruolino di marcia ») è certo che i circoli sono defunti. E chi potrebbe meglio assolvere a quel compito se non gli esercenti privati o dello Stato che essi siano? Chi ha, o può avere, i locali cinematografici, la disponibilità di distribuire o noleggiare film da ogni parte del mondo? Chi può acquistare i brevetti delle nuove cine-video-cassette e i diritti d'uso delle pellicole? Vi è solo da chiedersi perché ancora non l'abbiano fatto. Perché la televisione, che è in mano allo Stato, si comporta come un tardivo e paleolitico esercente? Perché lo Stato, attraverso la televisione, non attua più degnamente almeno quel lavoro di diffusione e di divulgazione che un tempo svolgevano i circoli del cinema? Abbiamo il diritto di pretendere che lo « Stato televisivo » e lo « Stato cinematografico » pongano il cittadino in condizione di conoscere e di scegliere. I circoli del cinema non intendono essere un alibi per nessuno. E, tantomeno, porsi al servizio di strutture economiche che, avendo necessità di quadri più mobili, più coltivati, più scattanti, intenderebbero effettuare questo recyclage socio-culturale anche attraverso le associazioni di cultura cinematografica, per gli strati della vecchia e nuova piccola borghesia, negli ambienti ristretti delle sale cinematografiche, con i quattro soldi del faticato contributo, con l'auto-tassazione degli stessi educandi, grazie ai sacrifici personali di centinaia di animatori volontari dei circoli del cinema, con il guadagno assicurato al noleggiatore e all'esercente, con il pedaggio, pur ridotto, alla SIAE, senza alcun rischio per le strutture economiche, committenti occulte di tale maneggio rieducativo.

Come vedi, le questioni sono molto più complesse di quanto non appaiano dal superficiale articolo di « Bianco e Nero ». Ma, nello stesso tempo, sono molto più semplici: si tratta di scegliere se si è da una parte o dall'altra. Con chi sta « Bianco e Nero »? A questo punto non interessano i distinguo, o le controrepliche a proposito di un corsivo che, forse, è stato soltanto uno sciagurato incidente. Interessa sapere ai circoli del cinema dalla parte di chi vuole stare « Bianco e Nero ». Le questioni sul tappeto sono molto urgenti e tutt'altro che metafisiche.

Può lo Stato discriminare tra le Associazioni di cultura cinematografica? Deve lo Stato incrementare i contributi alle Associazioni in parola? Sono risposte che possono pesare, in un senso o nell'altro, e, pertanto, non potrebbero essere ambigue. Inoltre, il contributo del 1968 è in pericolo; una presa di posizione favorevole ai circoli del cinema avrebbe senso se presa subito, e una presa di posizione tardiva, se pur favorevole in teoria, risulterebbe in pratica contraria.

Tali ragioni di assoluta tempestività suggeriscono di pubblicare questa lettera prima che essa possa apparire su « Bianco e Nero ». Spero concorderai nella constatazione che non si tratta d'una polemica per la polemica, ma di un principio che deve essere difeso subito.
Cordiali saluti.

Filippo M. De Sanctis

a) Desidero innanzitutto rimandare, quale parte integrante di questa mia risposta, alla dichiarazione di Giacomo Gambetti rilasciata — a proposito della relazione di Gianni Toti — al Convegno di Bologna su « La Regione e le nuove strutture del cinema italiano » e pubblicata in questo stesso fascicolo: essa è stata scritta senza conoscere la lettera di De Sanctis (anche se proprio a Bologna Gambetti è venuto a sapere dallo stesso De Sanctis — casualmente — del suo risentimento), tocca il medesimo problema qui affrontato e ne chiarisce i termini. In quella dichiarazione si richiama anche una nota sulle associazioni culturali e i circoli del cinema, infatti pubblicata sul n. 11/12-1970 di « Bianco e Nero », « I fatti le opinioni », col titolo Facciamo i conti *la quale — anch'essa indipendentemente dalla lettera di Filippo M. De Sanctis — ribadisce il nostro atteggiamento onesto e chiaro almeno su qualcuno dei problemi dei circoli del cinema,* ancor prima *che, con qualche presunzione e non scarso autoritarismo, l'autore della lettera ci imponesse di « prendere posizione ».*
b) A proposito di autoritarismo, di presunzione e di violenza, è sintomatico che — muovendo da un presunto e da lui stigmatizzato « anonimato » sull'estensore della nota in questione (presunto, perché c'è una firma) — l'autore della lettera risentita abbia voluto ricorrere, anziché alla redazione, direttamente al direttore della rivista. Curioso, al riguardo, che egli stesso abbia dato vita recentemente a una rivista assai interessante, « Filmpraxis », dove tutti gli articoli sono anonimi (proprio nel senso di « non firmati »), mentre in fondo appaiono, insieme, i nomi dei collaboratori. Senza dire che, ancora su questo piano, l'autore risentito della lettera decide lui, alla fine, che le nostre risposte non gli interessano. In nome del libero scambio delle opinioni. E con buona pace nostra, che alla sua prosopea non *intendiamo aderire.*
c) Questo basterebbe a dimostrare che le accuse gentili che il risentito corrispondente ci rivolge gratuitamente e ingiustificatamente (cogliamo qua e là « malafede », «pregiudizio», « masochismo », « servi », «ipocriti», «finto ingenuo»), si ritorcono contro di lui. Ma in più è anche utile confrontare alcuni punti della nota cit. di « Bianco e Nero » e della lettera risentita. Infatti è il comunicato della Ficc a dichiararsi « contro l'industria privata e il monopolio statale », ed è semmai la Ficc che, con riserve mentali, fa la finta ingenua, se scrivendo monopolio statale intendeva qualcos'altro. Ma la chiarezza e il chiamar le cose col loro nome e il mettere contenuti veri nelle dichiarazioni di principio — spesso esposte con linguaggio stantio e modernista nello stesso tempo, e vuoto perché ambiguo e ambiguo perché vuoto (si rileggano ad esempio le « linee programmatiche », se ne faccia un'analisi appena non superficiale e ci si chieda quali fatti siano seguiti, dal gennaio 1970 a oggi, in un anno di tempo) — non sono evidentemente apprezzate, come il comunicato citato nella nota del n. 1/4 rivelava e come questa lettera risentita riconferma.
d) Quando sull'1/4 noi si scriveva « forse è vero che la Ficc ha esaurito il proprio ruolo (...) ma, allora, tanto varrebbe riconoscerlo apertamente, senza voler introdurre ad arte, in un recipiente vecchio, un contenuto ibrido e sterile », si intendeva dire ciò che a un lettore d'animo tranquillo, senza risentimenti e senza ombrosità, dovrebbe apparire chiaro: si intendeva dire che cioè (forse) è vero che non hanno più significato le attività e le proiezioni degli anni Quaranta e Cinquanta, e che di conseguenza tanto vale dar vita a nuove chiare *forme di intervento, anche a costo di considerare quella di « circolo » del cinema soltanto una « definizione » tradizionale e superata. Ma qui ritorna il discorso — che ribaltiamo del tutto sul nostro risentito interlocutore — sul « pregiudizio », la « malafede » eccetera, definizioni che non toccano noi, tanto che subito poche righe sopra il passo riportato, ce n'è un altro, nella nota dell'1/4, che nemmeno per « malafede », « opportunismo » eccetera può essere frainteso. Noi infatti si scrisse: « Gli spettatori e i soci dei circoli del cinema, del resto, non sono mai stati "passivi": da essi venne il vero sostegno al neoralismo, accanto ai pochi critici e alle pochissime riviste che seppero farlo; da essi venne l'ampio impulso alla conoscenza più ampia della storia del cinema, dopo gli anni bui del fascismo e della guerra, anni di trascuratezza e di ignoranza ». Il risentito interlocutore, ovviamente in nome del contrario di ciò che a noi rimprovera, quindi in nome della buona fede eccetera (ma sua « buonafede », evidentemente, che è invece quella « malafede » di cui ci gratifica a cuor leggero), ignora totalmente queste righe. E soltanto chi ha vissuto da vicino e dal di dentro quegli anni e quelle vicende sa cosa ad esempio significasse, allora, sostenere il neorealismo.*
e) Un piccolo capolavoro il nostro corrispondente risentito lo raggiunge nel considerare « presunta » la « atmosfera di semiclandestinità » in cui noi si diceva essersi svolto il XII° congresso della Ficc. In realtà è stato un fatto di semiclandestinità. Non lo sarebbe stato, recita il risentito scrivente, se ci fosse stato presente un « redattore » di « Bianco e Nero »; e aggiunge: « se qualcuno fosse venuto, ed avesse partecipato alle nostre appassionate discussioni, avrebbe constatato che il loro sogno inconscio dell'anonimo di farci scendere nelle catacombe non si è ancora realizzato; tra l'altro — continua il nostro caloroso interlocutore — non ci piace l'umidità ». La sintassi bistrattata (cosa

vuol dire « il loro sogno inconscio dell'anonimo »: è « saltata » anche qui una riga?), non impedisce a chiunque di cogliere il significato del pensiero, altamente generoso nei confronti di « Bianco e Nero », alla cui presenza sembra attribuirsi il dono magico di rendere palese ciò che palese non è. Per sostenere davvero che non ci fosse « semiclandestinità », l'interlocutore risentito, senza giuocare, avrebbe dovuto fornire al lettore alcuni dati elementari, documentati, inequivocabili: quanti delegati presenti sui 200 circoli associati; quanti membri del Direttivo della Ficc; quanti osservatori e quanti critici presenti e quanti informati preventivamente del congresso; quanti e quali comunicati per annunciare il congresso e dove e con quanto preavviso apparsi; quanti inviti e a chi: « Bianco e Nero » non ha ricevuto inviti, e da un lato non ha il costume di presentarsi auto-ospite per forza, dall'altro non ha il dono di recarsi presso qualcosa di cui ignora l'esistenza. (Inoltre — ma queste sono curiosità aggiuntive — qual è il criterio con cui i membri del Direttivo vengono eletti, quale il loro rapporto con la base, quanti membri del Direttivo hanno dato le dimissioni e perché — se la notizia è vera — di recente o comunque fra il penultimo congresso e il XII°; qual è il rapporto di candidature e di elezioni fra il congresso e la base, il Direttivo e la base; quali contributi per la loro attività, quali assistenza collaborazioni interventi ha dato e dà la Ficc ai circoli di provincia che abbiano avuto o abbiano noie — denuncie, processi, ecc. — con la questura, la magistratura). Non abbiamo infatti difficoltà ad affermare il vero, e cioè di essere venuti a conoscenza del congresso dopo *il suo svolgimento, e attraverso un comunicato che — altra prova amena dell'agitarsi un poco scomposto dell'interlocutore risentito — sarebbe stato da noi « pretestuosamente* raccattato *» (il corsivo è nostro) e, naturalmente, avremmo « pretestuosamente* raccattato *» (il corsivo è nostro) proprio quel comunicato « dove il salto di una riga ha reso del tutto incomprensibile la lettura (forse si voleva dire il "significato") del testo ». In nome di quella « malafede » di cui gratifica noi, il risentito corrispondente preferisce pensare a un « raccattamento pretestuoso »; non gli viene in mente — nel disegno diabolico di cui si sente vittima — che noi si sia creduto che quello su cui era scritto « comunicato stampa n. 5 »* del Congresso fosse davvero un comunicato del Congresso. Mai. Diffidare sempre. Come della cartamoneta: ma qui qualcuno avverte. Invece la Ficc — se non lo ha fatto «semiclandestinamente» — non ha mai smentito il suo comunicato n. 5. Siamo noi i cattivi, ad aver creduto fosse davvero un comunicato.*

f) Vorrà credere, il nostro interlocutore risentito, che fra i molti avversari che i circoli del cinema hanno, e hanno avuto — forse più avversari che amici —, egli s'è fatto di « Bianco e Nero » un avversario-fantasma, che esiste soltanto nella sua agguerrita ma debordante fantasia? Vorrà credere — forse lo prospetta, quando accenna ad un « incidente », sia pure « sciagurato » — che non conoscevamo l'articolo del « Popolo », quando scrivemmo la nota dell'1/4, e che non è nostro costume seguire la *e inserirci in complotti? Lo speriamo con sincerità. Sia tranquillo, sia libero lui — siamo lieti che lo sia — e non affibbi « padroni » a noi. Non ne abbiamo. E malgrado con costume di dubbia opportunità e di ironia riteniamo involontaria egli invochi « ragioni di assoluta tempestività » — per una lettera che ci scrive a distanza di due mesi e mezzo dall'uscita del fascicolo con la nota che l'ha provocata — ragioni che, egli spiega, « suggeriscono » di rendere nota comunque questa sua lettera « prima che essa possa apparire su "Bianco e Nero" », riteniamo ugualmente di pubblicarla qui per intero — ed è chiaro che, non per nostra decisione, potremmo farne a meno — offrendo così anche al lettore — nei* pro *e nei* contro *reciproci — la possibilità di farsi una propria opinione e, se vorrà, di esprimerla. Poiché a noi, a differenza del nostro corrispondente, il parere degli altri — motivato e responsabile — interessa. Senza dire che da oltre due anni Filippo M. De Sanctis, su nostra richiesta, ci aveva gentilmente promesso di collaborare a « Bianco e Nero »: nel mentre dà conto della lettera che egli ha scritto anche « per informare i lettori di "Bianco e Nero" del vero stato della repressione che si opera nei confronti dei circoli del cinema », la rivista accoglie — magari in forma un po' drammatica — il contributo di un autore che stima e che rispetta. Nel desiderio sincero, anche, che tale collaborazione — qui... a dire il vero un po' forzata — voglia non restare isolata.* (sam terno)